Studien zur Geschichte der Elsässer Malerei im XV. Jahrhundert ...

Friedrich Fries

Digitized by Google

KF16063

Digitized by Google

Seinem hochverehrten Lehrer in treuer Dankbarkeit
gewidmet
vom Verfasser

Studien zur Geschichte der Elsässer Malerei im XV. Jahrhundert vor dem Auftreten Martin Schongauers.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doctorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät der Universität Zürich

vorgelegt von

Friedrich Fries
aus Frankfurt a. M.

Genehmigt auf Antrag des Herrn Professor Dr. J. R. Rahn.

Frankfurt a. M.
Verlag von Moritz Diesterweg
1896.

Digitized by Google

Curriculum Vitae.

Friedrich Fries, geb. am 16. Septbr. 1865 zu Frankfurt a. M. als der zweite Sohn des Kaufmanns Hermann Fries und der Elise Eckhard, absolvierte die Wöhlerschule (Realgymnasium) zu Frankfurt a. M. bis zur Erlangung des Einjährig-Freiwilligen-Zeugnisses. Von seinen Eltern zum Kaufmann bestimmt, sah er sich bald genötigt, seiner Gesundheit wegen, zur Landwirthschaft überzugehen. Als er dann nach Göttingen zu Herrn Professor Backhaus als Assistent berufen wurde, hörte er an dortiger Universität Vorlesungen über Kunstgeschichte und widmete sich alsdann, einem alten Wunsche folgend, gänzlich diesem Studium, das er an den Hochschulen von Göttingen, Basel und Zürich betrieb. Gelegentlich des Aufenthaltes in dem dicht an der Grenze von Elsass-Lothringen liegenden Basel ist vorliegende Doctor-Dissertation entstanden.

Der Verfasser schliesst sein Curriculum Vitae mit dem herzlichen Dank für die Förderung, die er von allen seinen Lehrern erfahren hat.

Digitized by Google

Die ältesten Malereien des 15. Jahrhunderts.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass man auch im Elsass auf das Auftreten der Gebrüder van Eyck nur gewartet hat, um sich der neuen Richtung anzuschliessen.[1]) Ein Blick auf die ältesten Gemälde der Schule, die ich zu behandeln gedenke, wird dies sofort bestätigen.

Ganz schüchtern zeigt sich hie und da in den Werken der idealistischen Richtung der Gotik ein etwas derber Typus, und zwar ist es die Nase, die zuerst von ihrer Feinheit verliert und durch die derbere Bildung beweist, dass man bemüht ist dem Realismus eine kleine Konzession zu machen.

Ein Beispiel hiefür sind die Wandmalereien im Glockenturm der Kirche von Rosenweiler, ein jüngstes Gericht, sowie eine Flucht nach Aegyten[2]) darstellend.

Kraus setzt nur die drei Marien am Grabe, welche der gleichen Zeit angehören wie die andern Malereien, ins 15. Jahrhundert.[3])

[4]) Busière giebt die Gemälde dem 13. Jahrhundert. Man wird wohl das Richtige treffen, wenn man sie in den Beginn des 15. Jahrhunderts verlegt. Während noch alle andern Personen den gotischen Idealtypus aufweisen, nämlich das spitze Näschen und die kleinen Augen, ja selbst die Teufel einer gewissen zierlichen Höflichkeit nicht entbehren, zeigt der Christustypus eine grössere Derbheit, denn bei ihm erscheint die Nase bereits dick und individuell gebildet. Die gleiche Wahrnehmung ist dann auch auf den, jedenfalls

[1]) „Am Oberrhein war der Realismus viel früher als am Niederrhein heimisch geworden". Janitschek: Geschichte der deutschen Kunst. S. 243.

[2]) Kraus. Kunst und Altertum im Elsass-Lothringen. Bd. I, S. 256.

[3]) Eine Ausnahme macht, soviel sich bei der vorgenommenen Restauration erkennen lässt, nur der Erzengel Michael an der Südwand, der schon Schongauer'schen Einfluss verrät.

[4]) Busière. Culte et Pélerinage de la très Sainte Vièrge en Alsace. pag. 166.

Digitized by Google

um dieselbe Zeit entstandenen Glasgemälden des Chores zu machen. Namentlich aber fallen diese gröberen Formen auf, bei den von Kraus[1]) in den Beginn des 16. Jahrhunderts gesetzten Gemälden der Dominikaner-Kirche von Gebweiler wo sich unter den, die Oberwand des Mittelschiffes schmückenden Apostelfiguren bereits derbere Figuren vorfinden. So namentlich der Mathias mit seiner breiten und knolligen Nase. Die Neigung des Kopfes, die dicken Daumen, die knochigen Finger und die Art, wie er den Spiess hält, erinnern schon so sehr an den Meister mit dem Monogramm E. S., dass man hier deutlich die Sphäre zu erkennen glaubt, in der er aufgewachsen. Der schmiegsame Faltenwurf, der allen Figuren gemeinsam ist, und die feine Bildung der Gesichter der andern Apostel verweisen jedoch diese Gemälde mit Sicherheit in den Ausgang des 14. oder Beginn des 15. Jahrhunderts.

Einen gewaltigen Schritt weiter auf dieser Bahn geht das älteste Tafelbild, welches sich im Elsass findet, aufbewahrt in dem Museum von Colmar. Da dasselbe meines Wissens noch nirgends beschrieben ist, so soll es hiermit geschehen.

Die Mitte des Bildes nimmt das hochragende Kreuz mit dem Erlöser ein, der eben seine Seele ausgehaucht hat. Widerlich dicke, dunkelrote Blutstropfen perlen an den Armen herab und entfliessen der Wunde an der Seite, die ihm soeben Longinus beigebracht hat, um sich von seinem Tode zu überzeugen. Die Seele des Erlösers der Menschheit aber kehrt zurück in den Schooss ihres himmlischen Vaters, der über dem Haupte des Verblichenen erscheint. Die des links vom Erlöser am Kreuze schwebenden guten Schächers, auf den etwas von der himmlischen Ruhe Christi übergegangen ist, wird von einem Engel aufgenommen, während die wilden Zuckungen, sowie das angstverzerrte Gesicht des bösen Schächers rechts die Qualen ahnen lassen, die seine arme Seele von dem sie verfolgenden Teufel zu erdulden haben wird. Links unten am Kreuze sinkt Maria in Ohnmacht, umgeben von ihren Frauen, die sie auffangen. Von rechts schreitet Johannes zu ihr hinüber, offenbar auch, um ihr behülflich zu sein. Den schmerzerfüllten Blick wendet er dabei nicht ab von dem toten Meister. So teilt sich sein Schmerz zwischen Mutter und Sohn, und in feiner Weise hat es der Künstler verstanden, die beiden nach ihrem Wert abzuwägen. Das rein äusserliche

[1]) Kraus. Kunst im Altertum in Elsass-Lothringen. Bd. II, S. 112.

Digitized by Google

Moment des Schreitens bei Johannes gehört Maria, das weit höhere aber, das psychologische (sein schmerzhafter Gesichtsausdruck) dem Sohn. Rechts im Vordergrund des Bildes sehen wir eine Gruppe Redender, auf die wir noch näher zu sprechen kommen. Unter dem Kreuze befindet sich als zwerghafte, hässliche Gestalt der Mann mit dem Ysopstab und eine ebenfalls kleine männliche Person, die mit ihrem Arm — der Aermel des Gewandes ist reich mit Zaddeln verziert — in die Höhe deutet. Links im Gemälde assistiert eine Figur den Hauptmann mit dem Speere. Das Bild ist auf Goldgrund gemalt, auf dem über den Kreuzen, Engel und Teufel, sowie Sonne und Mond eingeritzt sind. Unter dem Manne mit dem Ysopstab am Fusse des Kreuzes kniet ein Stifter im Dominikaner-Habite. Unter dem Stifter steht ein Löwe der seine dreitägige Jungen zum Leben erweckt.[1])

Goutzwiller nennt das Bild in seinem Cataloge des Colmarer Museums von 1866: „No. 105. Unbekannter Meister der Cölnischen Schule vor 1420", indem er sich dabei auf eine Miniatur auf Pergament bezieht, die sich in der Privatsammlung einer Frau Löwen in Cöln befinden soll „und die grösste Aehnlichkeit, sowohl was Composition, Bewegung und Stellung der Köpfe, als auch den Ausdruck des Gefühls anbelangt", mit unserem Bilde besitze. Neuerdings hat sich Max Bach in einem Artikel der Münchener Allgemeinen Zeitung im Oktober 1893, ebenfalls für den kölnischen Ursprung dieses Bildes ausgesprochen, und in der That ist vieles vorhanden, was für einen solchen spricht. Da ist vor allem einmal die freudige coloristische Wirkung, erzielt durch ein lichtes Blau und Rosarot, wie wir es namentlich bei Stephan Lochner finden, ferner die vielfach matten, verschwimmenden Schatten, welche die Zeichnung verdecken und dem Ganzen eine malerische Wirkung geben; dann die eigentümlich lappenartige[2]) Behandlung der Gewänder der Maria und des Johannes, ebenso die weissen aufgesetzten Lichter. Und dennoch finden sich, wenn man genauer zusieht, auch bedeutende Abweichungen.[3]) Man vergleiche das verschwimmende,

[1]) Rahn. Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. S. 551. Note 1. Goutzwiller sagt in seinem Katalog von dem Löwen, er habe einen verborgenen Sinn.

[2]) Es ist mir unmöglich gewesen, einen besseren Ausdruck für die Gewandbehandlung zu finden. Sehr bezeichnend ist der Provinzialismus „lummerig".

[3]) Kraus. „Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen sagt: „Ob es kölnisch, ist mir sehr fraglich". Bd. II, pag. 375.

Digitized by Google

auf rein malerische Wirkung hinzielende Auge, wie es Meister Wilhelm und auch Stephan Lochner giebt, mit dem der Maria oder irgend einer andern Person unseres Bildes und der Unterschied wird sofort klar werden. Unser Meister hat gerade das Auge klar gezeichnet und den Augapfel scharf umschrieben, eine Eigentümlichkeit, die wir auch bei den Kupferstichen des E.S. und anderen Werken der oberdeutschen Schule finden. Ebenso werden wir bei Meister Wilhelm vergeblich nach einer Figur, wie der Mann mit dem Ysopstab, suchen. Dagegen ist der Typus des Longinus, fast möchte man sagen, identisch mit dem des Moses in den Wandgemälden der Burgkapelle zu Zwingenberg am Neckar.[1]) Die fliehende Stirn, die lange, etwas gebogene Nase, die geschlitzten zwinkernden Augen und die vorstehende, geschwollene Unterlippe, finden sich bei beiden Typen in vollständiger Uebereinstimmung. Einen ganz ähnlichen Typus treffen wir auf einem Bilde der Darmstädter Gallerie No. 167, in dem Katalog bezeichnet als Mittelrheinisch, der altkölnischen Schule verwandt.[2]) Das Bild stammt aus der Kirche zu Ortenberg in Oberhessen. Die vermutlichen Stifter desselben waren die Grafen von Epstein, von denen zu Anfang des 15. Jahrhunderts mehrere Erzbischöfe von Mainz gewesen sind. Es dürfte also wohl von einem mittelrheinischen Künstler stammen.

Eine ähnliche Bezeichnung, wie sie das Bild in dem Darmstädter Catalog erhalten, möchte ich auch für unser Bild vorschlagen, nämlich: Oberrheinisch, der altkölnischen Schule verwandt; denn mehr als eine gewisse Verwandtschaft mit der altkölnischen Schule kann ich in diesem Gemälde nicht erblicken. Gewisse gemeinsame Eigentümlichkeiten, auf die schon aufmerksam gemacht wurden,

[1]) Die Gemälde, die von einem schwäbischen, wahrscheinlich Ulmer Meister stammen, können wir wegen ihrer Uebereinstimmung in Einteilung der Felder „Gesichtstypen etc." mit den Bildern der Veitskapelle in Mühlhausen am Neckar ungefähr auf die ersten Jahre des 15. Jahrhunderts festsetzen. Genaueres siehe: „Die Wandgemälde in der Burgkapelle zu Zwingenberg am Neckar." Beschrieben von Ludwig Lentz, herausgegeben von Adolf von Oechelhäuser.

[2]) Wir stossen hier zum ersten Mal auf die merkwürdige Erscheinung, dass bestimmte Typen, offenbar den ganzen Rhein entlang, vielfach Gemeingut gewesen sind, welchem Umstande es zu verdanken war, dass man den Meister E.S., dessen Dialekt auf den Inschriften seiner Kupferstiche auf den Oberrhein hinweist, Köln geben wollte.

Digitized by Google

sind vorhanden, aber der Geist, der durch die ganze Komposition geht, ist durchaus oberrheinisch. Oberrheinisch sind die beiden hässlichen Figuren[1]) am Kreuz, oberrheinisch ist der heftig zufahrende Longinus und oberrheinisch ist auch die Gruppe der sprechenden Personen rechts. Man besehe sich gerade diese einmal genauer. Dem einen derselben, dem gerechten Hauptmann ist es mit einem Mal klar geworden, welchen Frevel sie begangen haben und welch' furchtbares Gericht sie dermaleinst treffen wird. Mit hocherhobener Hand deutet er auf ein Spruchband mit den Worten: „Vere filius dei erat iste". Er hat sich dabei herumgedreht und sieht den hinter ihm Stehenden finster und mit durchbohrenden Blicken an. Dieser erhebt erschrocken die Hände und blickt ängstlich zu dem eben verschiedenen Christus empor. Ein dritter älterer, der in der Nähe steht, zeigt begütigende Mienen, als wenn er sagen wollte, die Sache werde wohl nicht so ernst zu nehmen sein. In dieser ganzen Gruppe ist ein solches Leben und eine so feine Beobachtung, dass man wohl nicht fehl geht, wenn man in dem Schöpfer einen hochbegabten Künstler vermutet und im ferneren annimmt, dass Stephan Lochner eine solche Gruppe erst in seiner letzten Periode, als das oberdeutsche Element bei ihm wieder zum Durchbruch kam, geschaffen hätte. Das Bild aber in die 50er Jahre zu verlegen, um welche Zeit sich dieser Einfluss Lochners erst hätte geltend machen können, ist unmöglich, einesteils wegen der Mariengruppe, welche noch ganz in der gotischen Steifheit steckt, andernteils aber wegen der Kostüme, die mit den langen Aermeln, den Zaddeln,[2]) den Pelzbesätzen den ganzen verschwenderischen Luxus der Jahre 1430—40 zeigen.[3]) Es dürfte also wohl in den Beginn der 40er Jahre zu setzen sein. In der Gegenüberstellung

[1]) Janitschek sagt in seiner „Deutschen Kunst", S. 249 von Jsenmann „im ganzen aber bleibt doch Jsenmann in dem rauheren, bis zum Burlesken derben Realismus der Heimat stecken".

[2]) Weiss, Kostümkunde. S. 219—229. „Mit dem Aufkommen der französisch-burgundischen Mode, d. h. den enganliegenden Kleidern, verschwindet etwa um die Mitte des 15. Jahrhunderts auch das Zaddelwerk".

[3]) Dieser war bekanntlich so gross, dass verschiedene Konzilien dagegen einschreiten mussten. Nach L. F. Hesse, Zeitschrift für deutsches Alterthum VIII, 408 enthält eine Thüringer Chronik folgendes: „Es was in dem Lande Doringen etliche vorgangen bis her unde vor der wegis vil mer jare noch bis das man schreib tusend vierhundert XXX jar, szo obswenglich grosse kostlichkeit an geschmück der fürsten, graven etc."

Digitized by Google

alten gotischen Zwanges in der Gruppe der Maria und anderseits in dem Streben nach einer realistischen Freiheit in der Gruppe der Redenden, liegt aber der Wert dieses Bildes, und Goutzwiller hat nicht Unrecht, wenn er in seinem Kataloge sagt:

„On sent comme une sorte de maladresse naïve, qui dénote la naissance de l'art, mais qui n'est pas sans un certain charme".

Wenn ich bei dem besprochenen Bild etwas länger verweilt und es als wertvolles Argument der eigentlichen Abhandlung voraus gestellt habe, so geschah es wegen seiner Verwandtschaft mit der kölnischen Schule. Ich werde im Laufe dieser Untersuchung nämlich nachzuweisen versuchen, dass überhaupt am Oberrhein eine, der kölnischen Schule ähnliche Kunstweise herrschte, eine Annahme die, wenn man bedenkt, dass der bedeutendste kölnische Meister, Stephan Lochner, vom Oberrhein stammte, durchaus nicht befremden kann.

Die Malerei vor Martin Schongauer.

Das Material zu meiner Untersuchung über die Malerei des Elsass vor Martin Schongauer setzt sich in bunter Reihenfolge aus Wandmalereien, Tafelbildern, Buch-Illustrationen, Glasgemälden und Handzeichnungen zusammen. Nach gewissenhafter Prüfung aller dieser Denkmäler gelangte ich zu folgenden Resultaten: Es giebt im Elsass von der Mitte des 15. Jahrhunderts an bis in die 70er Jahre zwei Schulen, die eine schliesst sich deutlich an den Meister E. S. an, und macht die Phasen seiner Entwicklung durch, die andere dagegen knüpft sich an den Namen des Caspar Isenmann und zeigt noch in hervorragenderem Masse als die erstere, den Einfluss der Niederlande und zugleich eine gewisse Anlehnung an den unbekannten Meister der Sibylle.

Ehe wir deshalb auf die Besprechung der ersteren Schule eintreten, ist es nötig, dass wir uns vorher etwas eingehender mit dem rätselhaften Meister E. S. beschäftigen, umsomehr, als noch so manches bei ihm in Dunkel gehüllt ist, er aber auch als der hervorragendste Vertreter der Kunst des Elsass von 1450—70 gelten muss.

Digitized by Google

Der Meister E. S. von 1466.

Die Bedeutung dieses Meisters hat Lehrs schon genügend betont, indem er das von Passavant auf 212 Blätter festgesetzte Stecherwerk auf 400 erhöhte und sogar den Meister der Sibylle mit E. S. identifizierte. Seine Erfindungsgabe und seine immer sprudelnde Phantasie sind für seine Zeitgenossen und Nachfolger eine wahre Quelle neuer Kompositionen geworden. Ich brauche hier nur an den Bandrollenmeister, den Meister des hl. Erasmus — auch in dem Hausbuch befinden sich ja bekanntlich neben den Arbeiten des Meisters von 1840,[1]) Kopieen unseres Meisters — zu erinnern, von einfachen Kopisten, wie Israël von Meckenem, oder den Holzschnittkopieen der ars moriendi ganz abzusehen. Die Ausbeutung, die er durch das Kunstgewerbe erfahren, geht, wie Lehrs[2]) mit zahlreichen Beispielen belegt hat, ins unermessliche. Ich werde diesen nur einige wenige beizufügen haben. Die Frage nach der Heimat dieses, für seine Zeit bis zu einem gewissen Grade bedeutungsvoll gewordenen Künstlers, hat denn auch von jeher die Gelehrten beschäftigt und die widerstreitendsten Ansichten zu Tage gerufen.[3]) Direktor Frenzel[4]) lässt ihn aus Lothringen stammen, wegen des österreichischen Bindenschildes, der häufig auf seinen Stichen erscheint, während ihn Alwin[5]) nach einem Kupferstich, der die Rüstung Karls des Kühnen darstellt und den er dem Meister mit Unrecht zugeschrieben, Flandern geben möchte.

Nagler,[6]) der in ihm einen Erhardus Schön erblicken wollte, lässt ihn in Köln thätig sein und auch Harzen,[7]) der ihn für identisch mit dem Goldschmied Gille (Egidius) Steclin von Valen-

---

[1]) Es ist mir wohl bekannt, dass Lippmann diesen Meister mit dem älteren Holbein identifiziert. Ich habe mich jedoch nicht überzeugen können.

[2]) Lehrs. Jahrbuch d. Königl. Preuss. Kunsts. Bd. 9. 1888, S. 239, 240.

[3]) Es schien mir, dass eine Zusammenstellung dieser verschiedenen Ansichten nicht ohne Interesse sei, da Passavant die neuen eben noch nicht hat, namentlich aber auch, weil hier so recht deutlich die Konfusion ersichtlich wird, in der man sich wegen der Mischung der drei Elemente des Kölnischen, Oberrheinischen und Flandrischen befand.

[4]) Katalog der Sammlung S. M. Friedrich August, König von Sachsen. Frenzel. Leipzig 1854. S. 22. Siehe Passavant, Bd. II, S. 35. Note 8.

[5]) Les grandes armoiries du duc Charles de Bourgogne gravées vers 1467. Par M. Louis Alvin. Bruxelles 1859.

[6]) Deutsches Kunstblatt. Siehe Passavant, Bd. II, S. 39. Note 17.

[7]) Naumann's Archiv für die zeichnenden Künste. Leipzig 1859. Siehe Passavant, Bd. II, S. 35. Note 9.

Digitized by Google

ciennes hält, der im Jahre 1482 unter den Goldschmieden erwähnt wird, die für den Hof von Burgund gearbeitet haben, möchte ihn Köln angehören lassen. Da er jedoch auch oberdeutsche und flandrische Elemente bei ihm findet, so schickt er ihn auf Reisen und lässt ihn abwechselnd in Einsiedeln in der Schweiz, in Schwaben, in Strassburg, in der Rheinpfalz und in Frankreich arbeiten.

Passavant[1]) nun widerlegt alle, indem er auf den oberdeutschen Dialekt verweist, der sich sowohl auf Neujahrsblättern, als auch auf der Madonna von Einsiedeln findet. Er will jedoch bei ihm auch niederländischen Einfluss bemerken, und sagt darüber wörtlich:

„Son dessin délicat dans les contours et son style de composition le font croire élève de l'école de Van Eyck".

Wurzbach[2]) sieht in ihm den kaiserlichen Münzmeister und Stempelschneider Erwin vom Stege, ohne einen anderen Beweis bringen zu können, als den, dass häufiger vorkommende Schnörkelstriche in den Stichen auf die Metalltechnik hinweisen.

Nachdem er noch auf die Uebereinstimmung in Bezug auf die Komposition eines Bischofssiegels von Wiener-Neustadt von 1477 mit den Kompositionen des E. S. verwiesen, die aber nichts weiter gemeinschaftlich haben, als eine Madonna wie sie eben E. S. häufig dargestellt hat, glaubt er für die Identität des Meisters E. S. mit Erwin vom Stege den Beweis erbracht zu haben. Lehrs[3]) endlich gelang es, den Heimatsort von E. S. näher zu umgrenzen. Er sagt in Bezug auf die sich auf Spielkarten des Meisters vorfindenden Wappen:

„Daus, Acht, Unter und Ober lokalisieren demnach die Thätig-"
„keit des Meisters E. S. in unzweifelhafter Weise auf Südwest-"
„deutschland, speziell auf das Oberrheinthal und den Elsass".

Suchen wir nach dem „ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht", so finden wir ihn in dem Künstler selbst. Das Rätsel

---

[1]) Peintre-Graveur. Bd. II, S. 39.

[2]) Zeitschrift für bildende Kunst. 1884. XIX, S. 124.

[3]) Die ältesten deutschen Spielkarten des Königlichen Kupferstichkabinetts zu Dresden. S. 11. Vorher hatte übrigens schon Wilhelm Schmidt, Repertorium für Kunstwissenschaft, B. VII, S. 490 darauf aufmerksam gemacht, dass die Schreibweise „Zit" statt Zeit, „sin" statt „sein" in Bayern bereits verdrängt gewesen sei. „Die Gegenden östlich der Iller scheinen ganz ausgeschlossen". Der unzweifelhafte Einfluss auf Schongauer weise auf dessen Heimat hin.

Digitized by Google

löst sich in einer sehr einfachen Weise: Der Künstler ist ein Oberdeutscher, der in der ersten Periode seines Schaffens an die kölnische Schule erinnert, was, wie wir schon gesehen haben, leicht möglich ist, während er in der zweiten unter den Einfluss der Niederländer gerät. Was Nagler und Harzen dazu bewogen haben mag, die Heimat unseres Meisters in Köln zu suchen, das war unzweifelhaft die Uebereinstimmung gewisser Typen mit denen der Schule Stephan Lochners. Was Lehrs bei Besprechung der Louvre-Zeichnung[1]) (Taufe Christi) unseres Meisters als charakteristisch für seine Jugendarbeiten anführt, die knolligen Nasen, die dicken Daumen und die fingerartig langen Zehen, finden sich fast ebenso auf den Schulbildern Stephan Lochners. (In einem Aufsatz der „Zeitschrift für christliche Kunst" Heft VII, 1893, VI. Jahrg., sagt Firmenich-Richartz von Stephan Lochner:

„Die Hand des routinirten Meisters bekunden ferner die derb untersetzten Gestalten mit breiten Köpfen und knolligen Nasen".

Von dem Muschel-Metternich Altar sagt er:

„Der Weltenrichter mit den geschwollenen Händen, den breiten groben Zügen" etc.).

Besonders charakteristisch für diese Typen sind:

Die sitzende und stehende Apostelfolge.
St. Sebastian mit den Pfeilen. P. 32, 178.
Wappenhalterin. P. 199.
Taufe Christi. (Zeichnung im Louvre).
Kreuzigung. P. 53, 133.

Fügen wir noch den von Lehrs angegebenen Merkmalen bei: Das breite, bewegungslose, bäurische Dastehen, der ruhige und etwas schematische Faltenwurf, der kräftige, das Gewand ausfüllende Körper, so dürfte damit so ziemlich alles, was als Kriterien seiner Jugendzeit zu betrachten wäre, angegeben sein. Allmählich jedoch erhält seine Darstellungsweise einen Charakter, welcher, wie Passavant mit Recht bemerkt, den Einfluss der niederländischen Schule deutlich erkennen lässt. Die 1466 und 67 datierten Stiche (die, nach der Ansicht von Lehrs, der letzten Periode des Meisters

[1]) Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlung 1890. S. 82. In dem Repertor. für Kunstwissenschaft Bd. XI S. 51 führt er als Kriterien der Jugendzeit folgendes an: „Für die Frühzeit des Meisters sind ferner charakteristisch, die unverhältnismässig grossen, etwas oblongen Nimben, die stereotype Kopfneigung nach der linken oder rechten Schulter, die fingerartig langen Zehen, und stark eingezogene Hüften".

Digitized by Google

angehören) zeigen auch noch vielfach die dicken Backen, wie die früheren, die Nasen aber sind feiner geworden,[1]) die Gewandfalten werden schärfer und brüchiger. Es macht sich eine grössere Abwechslung in den Köpfen bemerkbar, ebenso eine Vorliebe für die Darstellung stärkerer Bewegungen. Die jetzt häufiger auftretenden Brokatstoffe, das Verlegen der Handlung in Interieurs zeigen immer deutlicher das Eindringen der flandrischen Kunstweise. Als anschaulichstes Beispiel für die zunehmende Bewegung der Figuren, die Verfeinerung der Typen und die immer bewegter werdenden Gewänder, verweise ich auf die von Lehrs in dem Jahrbuch für Preuss. Kunstsammlung 1890 publizierten drei Taufen Christi, sowie auf die beiden Kreuzigungen P. II. 53, 133 und P. II. 52, 132. In den erstgenannten Darstellungen gerät Christus in den letzteren Johannes aus dem ruhigen Dastehen ins Laufen. Haben wir schon gesehen, dass der niederländische Einfluss Alvin veranlasste E S. überhaupt für Flandern in Anspruch zu nehmen, so hat neuerdings Wurzbach[2]) sich wieder mit demselben beschäftigt. Er kommt dabei zu dem Schluss, dass der Meister in den Jahren 1466—67 in den Niederlanden gewesen sein müsse, da er in den früheren undatierten Arbeiten keinen niederländischen Einfluss finden kann. Die beiden Madonnen von Einsiedeln von 1466, sagt er, müssten in den Niederlanden gestochen worden sein.

Hat es an sich schon etwas Unglaubliches, dass ein oberrheinischer Künstler bei Gelegenheit der Einweihung eines Wallfahrtsortes in der Schweiz einen Stich in den Niederlanden verfertigt habe, so wird uns die Unwahrscheinlichkeit einer solchen Hypothese noch klarer, wenn wir die Stelle lesen, die von Murr[3]) im Journal z. K. V. pag. 33 aus Christoph Hartmann's „Annales Heremi Dei parae Matris Monasterii in Helvetia" über die Feierlichkeit der Engelweihe im Jahre 1466 veröffentlicht:

„Sed ad restitutionem Monasterii breviorem et faciliorem maximum adiumentum attulit, eodem anno sexagesimo sexto,

[1]) Passavant, Peintre-Graveur. Bd. II, S. 34, dem der Unterschied in der Nasenbildung ebenfalls aufgefallen ist, sagt: „Plusieurs pièces très-belles offrent un type différent de dessin dans les têtes jeunes en ce-que celles-ci ont un nez assez fort en opposition à celui très fin, que nous avons fait déjà remarquer dans ses autres gravures".

[2]) Repert. für Kunstwissenschaft XVI. Bd. 3. Heft, S. 214—16.

[3]) Lehrs. Repert. für Kunstwissenschaft. Bd. XI, S. 50.

Digitized by Google

solito Septembri, Angelica Dedicatio publicatisque et longe et late fama dispersis Pii II bullis - - - - itinerum securitate promissa, ingens omnino ad Dedicationis solemnitatem concursus fuit, multa donaria et ad fabricam perficiendam subsidia oblata".

Zu der „Fama" gehörte jedenfalls auch der Kupferstich, der durch seine Beweglichkeit leicht in dem Lande in Circulation gesetzt werden konnte und als eine der wirksamsten Reklamen betrachtet werden durfte, auf diese Weise die Interessen des Klosters mit denen des Künstlers verknüpfend. Noch wahrscheinlicher wird uns dies, wenn wir erfahren, dass der damalige Stiftskapitular Albrecht von Bonstetten[1]) sich in den Jahren 1465 und 1466 an den Universitäten Freiburg und Basel aufhielt. Er dürfte wohl der Besteller des Stiches gewesen sein. Es hätte doch sicher keinen Zweck gehabt, einen Künstler in den Niederlanden mit einem solchen Auftrag zu versehen. Ist schon aus diesen Gründen eine Reise nach den Niederlanden kaum denkbar, so werden wir noch am Schlusse dieser Abhandlung sehen, dass es nicht nötig war, in die Niederlande zu reisen, um sich deren Kunstweise dort anzueignen, da vielmehr die Niederländer an den Oberrhein kamen. Ich werde in der Lage sein, einen Niederländischen Maler von den Jahren 1460 bis 64 im Elsass nachzuweisen.

Da Wurzbach erklärt, in den früheren Stichen keinen niederländischen Einfluss zu sehen, so tritt ihm Lehrs[2]) mit dem Hinweis auf den, von demselben mit dem Meister E S identifizierten Meister der Sibylle, der einen bedeutenden Einfluss der Niederländer zeige, entgegen. Was den Einfluss der Niederländer auf den Meister der Sibylle anbetrifft, so hat Lehrs Recht. Er zeigt ihn allerdings in hohem Masse. Lehrs betrachtet nun freilich die diesen Einfluss verratenden Stiche als Erstlingsarbeiten des E. S. Wie verhält es sich dann aber mit solchen Stichen des Meisters E. S. die keinen niederländischen Einfluss zeigen, wie z. B. mit der Louvre-Zeichnung, wo es mir unmöglich ist, niederländische Elemente zu entdecken,[3])

[1]) Lehrs. Die ältesten deutschen Spielkarten des Königl. Kupferstich-Kabinetts zu Dresden. S. 12. Anmerk. I.

Albrecht von Bonstetten. Ein Beitrag zur Geschichte des Humanismus in der Schweiz von Albrecht Büche. S. 13 und 14.

[2]) Repertorium. Bd. XVII. 1894. S. 40—45.

[3]) Man vergleiche nur einmal den Engel der Zeichnung mit einem solchen Rogiers. Einen grösseren Gegensatz kann es überhaupt nicht geben.

Digitized by Google

die dagegen sehr viel Kölnisches enthält, oder mit dem Sebastian mit den Pfeilen, dessen Typ und Stellung[1]) unbedingt an Stephan Lochner erinnert. Und wo ist das Niederländische in dem Stiche Gott Vater und Adam und Eva im Paradies B. VI, 4. 1 oder in dem Johannes B. VI, 22. 54? Die späteren, datierten Stiche dagegen zeigen ihn ganz unverkennbar wieder. Lippmann[2]) bemerkt zu der Lehr'schen Hypothese skeptisch:

„Fraglich bleibt jedoch, in welcher Periode seiner Thätigkeit der Meister E. S. die von seiner sonstigen Weise verschiedene Stechmanier geübt hätte." Auch Lützow[3]) führt noch den Meister der Sibylle getrennt von E. S. auf. Sollen wir Lehrs Glauben schenken, so hätte der Meister anfangs unter niederländischem Einfluss gestanden, dann wäre eine Periode gefolgt, in der er demselben sich wieder entzog, um sich zuletzt in den Jahren 1466 und 67 ihm neuerdings zu überlassen. Dies klingt nicht nur unglaublich, sondern ist auch im Hinblick auf die Entwicklung der Elsässer Malerei durchaus unwahrscheinlich, da wir bis gegen Ende der 50er Jahre nichts von niederländischem Einfluss in der Elsässer Malerei entdecken können.

Hier giebt es nur einen Ausweg: Der Meister der Sibylle ist nicht identisch mit dem Meister E. S. und in der That verwickelt sich Lehrs, sobald er dieses Problem berührt, mehrfach in Widersprüche. Hören wir ihn selbst:[4])

„Die elf Blättchen (der ars moriendi) gehören der Frühzeit des Meisters E S. an, jener Periode, welche auf seine Erstlingsarbeiten in besonders grossem Massstab[5]) bei flockiger, unentwickelter Technik (v. Pass. Bd. II, pag. 68 dem sogenannten Meister der Sibylle zugeschrieben) unmittelbar folgt. Sie zeigen bereits eine sichere virtuose Führung des Stichels, der hier zuerst eine volle malerische,

[1]) Ich meine hier vor allem jenes eigentümlich schwankende Stehen, wie es auch St. Gereon auf dem Kölner Dombild zeigt.

[2]) Lippmann. Der Kupferstich. Berlin 1893, S. 25, 26. Handbücher der Königl. Museen zu Berlin.

[3]) Deutsche Kunst. (Kupferstich). S. 24.

[4]) „Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunsts.". Bd. XI. 1890. S. 161.

[5]) Dies ist nicht zutreffend, bei der dem Meister der Sibylle zugeschriebenen Verkündigung, dagegen bei den von Passavant als E. S. bezeichneten Blättern. P. II. 51, 133. P. II. 54, 138 und P. II. 56, 148.

Digitized by Google

ja farbige Wirkung des Bildes anstrebt, aber auch noch jene perspektivischen Mängel und Fehler, welche vielen anderen gleichzeitigen Arbeiten seiner Hand anhaften. Der Augenpunkt ist ungebührlich hoch genommen und die gegenseitige Wirkung des Abdruckes nicht immer vom Stecher bedacht worden, was noch auf geringe Praxis in der Kunst des Kupferstechens schliessen lässt".

Hier ist schon ein Widerspruch, denn man wird nicht mit geringer Praxis Virtuose. Doch hören wir ihn weiter:

„So setzt der Selbstmörder auf Blatt 1 das Messer mit der linken an die Kehle, auf Blatt 10 und 11 liegt entgegen der strengen Tradition der linke Fuss des Gekreuzigten über dem rechten, auf Blatt 11 steht Johannes links, Maria rechts vom Kreuze und Christus wendet sein Haupt dementsprechend nach rechts. Auch hält der Apostel Paulus sein Schwert in der Linken".

Sieben Blätter hat Passavant dem Meister der Sibylle zugeschrieben, und nicht auf einem einzigen derselben hat der Künstler die Spiegelwirkung des Kupfersticbes ausser Acht gelassen. Wir dürfen uns hier billig fragen, wie ist es möglich, dass ein Künstler zu einer Zeit, in der er noch gar keine Praxis hatte, weniger Fehler macht als später, wo seine Stichelführung bereits als „virtuos" zu bezeichnen ist. Hier ist ein Widerspruch, über den ich mit dem besten Willen und bei aller Hochachtung vor der Autorität Lehrs' nicht hinaus komme. Bevor Lehrs nicht den definitiven Nachweis geführt, dass E. S. und der Meister der Sibylle ein und dieselbe Person sind, (und das ist meines Wissens noch nicht geschehen) wird man mir gestatten müssen, die Identität anzuzweifeln, umsomehr, als mit derselben nicht nur die ganze übrige Kunst des Elsass, sondern auch die innere Entwicklung des Meisters selbst im Widerspruch steht. Die Verwandtschaft ist bedeutend, aber auch in der Elsässer Malerei haben wir zahlreiche Beispiele dafür, dass Künstler mit E. S. bedeutende Verwandtschaft zeigen, sie aber deswegen mit dem Meister E. S. zu identifizieren, wäre doch sehr gewagt. Dass der Meister der Sibylle ein Elsässer war, ist wohl möglich, doch halte ich ihn viel eher für einen späten, als einen frühen Zeitgenossen des E. S. Wir treffen seinen Engeltypus in Gemälden von Hunaweiher und Kaysersberg, die zweifellos den 60er Jahren angehören, und bei Caspar Isenmann findet sich auf dem 1465 datierten Altar bei dem auferstehenden Christus

Digitized by Google

genau dieselbe ganz merkwürdige Beinstellung, wie bei dem einen jungen Mann des Liebesgartens. P. II. 69. Passavant hatte ihn einen Schüler des Meisters E. S. genannt, also doch wohl auch angenommen, dass seine Arbeiten, denen des E. S. chronologisch nachzustellen seien und es spricht auch in der That manches dafür, dass er in einem gewissen Abhängigkeitsverhältniss zu E. S. gestanden hat. So findet sich z. B. auf dem Bad Christi P. II. 69, 4 eine durch ein Fenster geöffnete Wand, parallel zum Beschauer. Die Balken, welche die Decke des Gemaches tragen, laufen uns perspektivisch richtig divergierend entgegen. Eine kleine Konsole aber an dieser Wand präsentiert sich uns im Profil. Diese kleine Konsole in Profilstellung ist uns bekannt von mehreren Stichen des E. S. aus seiner späteren Zeit; ebenso kommen auch die Wand und die dem Beschauer entgegenlaufenden Deckenbalken häufig bei ihm vor. Es ist ganz klar, dass der Künstler aus absolutem Unvermögen, selbst zu komponieren, einfach die beiden Motive ganz verständnislos an einander geschweisst hat. Bei alledem erhält man aber keineswegs den Eindruck, dass man einen Anfänger in der Kupferstichtechnik vor sich habe. Damit stimmt wohl auch die schon vorher erwähnte Bemerkung Lippmanns. (S. 12). Das Raffinement bei der erstrebten Licht- und Schattenwirkung (so z. B. der auf dem Aermelrand des Gewandes des Kaisers hingleitende Lichtsaum im Stiche P. II. 68, 1) und die weiche, wollige Behandlung der Stoffe beweist ein grosses Geschick in der Technik des Kupferstechens und einen sichern Blick für das, was sich mit ihr erreichen lässt. Es ist wahr, ein hervorragender Zeichner ist dieser Künstler nicht und er befindet sich namentlich mit der Perspektive in einer fortgesetzten Fehde, aber er ist ein ganz raffinierter Stecher, der die Wirkungen seiner Technik wohl zu berechnen weiss. So ist auch der Strich an den Beinen des Jünglings rechts auf P. II. 69, 7 von jener absoluten Sicherheit, der nichts Schülerhaftes mehr anklebt. Die feinen, zarten Uebergänge von Licht und Schatten sind gerade durch die für den Meister charakteristische Technik, angesichts deren Wirkung man fast an Schabkunst erinnert wird, erreicht und man muss sagen, dass, wenn diese Stiche wirklich dem Meister E. S. angehören sollten, er eine ähnliche Wirkung erst wieder in seinen spätesten Arbeiten erlangt hat. Die dann dazwischen liegenden Apostelfolgen wirken bedeutend trockener und kühler, mit einem Wort: unkünstlerischer. Aber auch der

Digitized by Google

landschaftliche Teil desselben Stiches ist mit einer gewissen Virtuosität gegeben. Das spielende Licht auf den Latten und Pflöcken ist von einem prachtvollen Schmelz und auch die Pflanzen sind ausgezeichnet plastisch wirkende Lichtsauger. Eine unüberbrückbare Kluft zwischen beiden Meistern liegt aber, meiner Ansicht nach, in dem psychischen Moment, d. h. in der Art der Auffassung einer und derselben Handlung. Man beachte z. B. das minnigliche Lächeln der weiblichen Figur rechts (immer auf dem gleichen Stiche) und wie die andere links hinten befindliche bemüht ist, das Mündchen recht vornehm zu spitzen. Diese feine aristokratische Gesellschaft mit ihrer Leidenschaftslosigkeit steht in einem starken Gegensatze zu dem derben Verfertiger des Alphabets. Der Stich B 90 zeigt uns in drastischer Weise, wie er sich die Liebesgärten vorzustellen pflegte.

Habe ich zu Anfang dieses Kapitels darauf hingewiesen, dass sich in der elsässischen Kunst deutlich zwei Richtungen unterscheiden lassen, so finden wir diese in den Werken des Meisters E. S. und des Meisters der Sibylle wieder. Wenn sich E. S. als der ältere, unter dem in das Elsass eindringenden niederländischen Einfluss stehend, zu der bunten Lebhaftigkeit, den starken dramatischen Neigungen des Rogier hingezogen fühlte, so fand der Meister der Sibylle, als der jüngere, dagegen mehr Freude an der, bis an die Leblosigkeit streifenden Ruhe seines Zeitgenossen, Dirk Bouts.[1])

Eine neue Handzeichnung des Meisters E. S.

Von Handzeichnungen des Meisters E. S. kennen wir bis jetzt vier, die in Frage kommen, nämlich:

Der Frühperiode angehörend:

1. Die Taufe Christi im Louvre in Paris.

2. Kaiser Augustus und die Sibylle No. 18842, ebenfalls im Louvre in Paris, und gegenseitiger Entwurf zu Stich B X 27, 70. P. II, 68.

[1]) Crowe und Cavalcaselle. Geschichte der altniederländischen Malerei. S. 372. „Doch besiegt die reiche Landschaft den ungünstigen Eindruck, welchen die sichtliche Unfähigkeit des Künstlers, kräftige Handlungen zu schildern ausübt. Auch die elementare Grundlage dafür, die freie Beweglichkeit der einzelnen Gestalten wird vermisst".

Digitized by Google

Der Spätperiode angehörend:

3. Eine Trinität im städtischen Museum zu Basel.

4. Madonna mit der Rose im Städel'schen Institut in Frankfurt, aus der Sammlung Harzen und Rumohr stammend. B. VI, 52. P. II. 54, 136.

Eines Urteils über die Louvre-Zeichnungen muss ich mich enthalten, da ich die Originale nicht kenne, doch zeigt die von Lehrs im Jahrbuch für „Preuss. Kunstsammlungen 1890" publizierte „Taufe Christi" so deutlich die Typen der Frühperiode unseres Meisters, dass man, auf Grund der Reproduktion Lehrs nur beipflichten kann, wenn er die Zeichnung für eine eigenhändige Arbeit desselben hält. In Betreff der anderen Louvre-Zeichnung verweise ich auf den vorher schon erwähnten Aufsatz Lehrs', wo sich eine eingehende Beschreibung derselben findet.

Ebenso ist wohl auch die Zeichnung in Frankfurt, die Madonna mit der Rose darstellend, von allen vorbehaltlos als Arbeit des Meisters E. S. anerkannt worden. Schon Passavant hat sie für eine solche erklärt. Sie verrät einen feinen Künstler und zeigt die zarte, weiche Ausführung im Sinne der späteren Zeit, namentlich in der Behandlung des Stoffes, auch kann sie die, ich möchte sagen, systematisch arbeitende Hand des Kupferstechers nicht verleugnen. Die nur teilweise Ausführung des Gewandes, sowie die in flotter Andeutung gezeichnete Architektur kennzeichnen das Blatt deutlich als einen Entwurf zu dem später entstandenen Stich.

Anders als mit den bisher besprochenen Zeichnungen verhält es sich mit der Basler Handzeichnung. Dieselbe zeigt nicht nur eine Abweichung in Bezug auf die Technik in dem Grade, dass es mir unmöglich ist im Hinblick auf die letztere, die Zeichnung in irgend einer Periode des Meisters unterzubringen, sondern sie trägt auch so deutlich alle Spuren des Plagiats an sich, dass nach meiner Ueberzeugung es sich hier nicht um die Vorlage, sondern um eine freie Kopie nach dem Stich P. II. 55, 143 handelt.

Da Lehrs[1]) eine sehr eingehende Beschreibung der Zeichnung gegeben, so verzichte ich meinerseits auf eine solche, und lasse die von Lehrs hier folgen:

---

[1]) Jahrbuch d. Königl. Preuss. Kunstsammlung. S. 80 und 81.

Digitized by Google

„Es ist eine kleine Dreifaltigkeit, d. h. der Faltenwurf des Mantels stimmt mit dem der Maria im Stich von 1467 überein, aber an Stelle ihres Kopfes befindet sich derjenige des Gott Vaters mit lockigem Bart und Haar. Sein Untergewand ist nicht gemustert und er hält mit beiden Händen den sehr kleinen, gekreuzigten Heiland. Die Taube des heiligen Geistes, im Stich unter dem Baldachin schwebt hier zwischen den Köpfen Gott Vaters und des Sohnes. Der rechts knieende Engel, welcher den Mantel hält, hat kürzeres, flatterndes Haar und der Faltenwurf seines Gewandes ist anders als im Stich, nur einige kleine Motive stimmen überein. Der links knieende Engel hält kein Buch, sondern legt betend die Hände zusammen. Seine Dalmatika ist nicht gemustert, der Faltenwurf ist derselbe, wie im Stich. Die vier andern bekleideten Engel fehlen, ebenso natürlich der Buchstabe M (Maria) und die Krone; ferner die Kissen auf dem Sitz und die Fialen auf den Seitenlehnen des Thrones. An Stelle der letzteren bildet gotisches Blattwerk die Lehnen, die sich hinten als knorrige Aeste nach aussen biegen. Auf diesen stehen die beiden nackten Kinderengel, welche den Baldachinvorhang auseinander halten. Sie sind von langer und etwas älterer Körperbildung als im Stich. Das Durchschussmuster am Vorhang fehlt und findet sich dafür auf dem Rücklacken des Thrones, wo im Stich ein Granatapfelmuster angebracht ist. Über dem Baldachin wird der Abschluss des Thrones nach oben nur durch einige strahlenartige Striche angedeutet. Die gemusterten Bordüren an den Vorhängen und am Mantel fehlen. Das Blatt ist unbezeichnet und misst 289 : 202 mm. Der Stich ist beträchtlich kleiner 149 : 110 mm. Pl."

Nun ist der untere Teil der Zeichnung, d. h. da, wo der Künstler kopiert, mit einem kräftigen und sicheren Strich gegeben, während da, wo er anfängt selbstständig zu zeichnen, der Strich ängstlich wird, ja geradezu etwas Dilettantenhaftes bekommt. Allein zu dieser auffallenden Erscheinung kamen auch noch andere Momente, die mein Misstrauen erweckten und mich zu einer eingehenderen Untersuchung der Zeichnung besimmten. Dies waren die auf der Ranke balancierenden plumpen Engel in ihrer bedeutend länger als im Stich gezeichneten Körperform, sowie die öde Fläche des oben viel zu lastenden Baldachins, Mängel, die mir eines Künstlers wie E. S. unwürdig erschienen. Was sich bei genauerer Nachforschung ergab, war Folgendes:

Digitized by Google

Gott Vater ist auf der Zeichnung nicht, wie es damals üblich war und wie ihn E. S. auch auf den mir bekannten Stichen gegeben hat, mit Kreuznimbus dargestellt, sondern mit dem einfachen Strahlennimbus. Der Kopist hat einfach gedankenlos den Strahlennimbus der Madonna des Stiches nachgezeichnet. Ferner hat auf dem Stiche der Engel, der links von der Madonna kniet, eine Dalmatika, deren Kragen oben gesäumt ist. Der Saum findet sich auf der Zeichnung am Halse des Engels, der Kragen aber fehlt.

Durch das hinter der Madonna des Stichs liegende Kissen wird ihr Gewand auf der linken Seite aufgebauscht und vorgedrängt, wodurch eine Falte entsteht, die fast ein gleichschenkliges Dreieck bildet. Diese charakteristische Falte findet sich auch auf der Zeichnung, obgleich die Ursache derselben, das Kissen, fehlt. Auf dem Stich giebt sich der etwas seitlich gehaltene Arm, mit dem nach aussen gedrehten Ellbogen durch eine Wölbung des Mantels kund. Diese ist auch auf der Zeichnung durch Schattierung angegeben, während nach der ganzen Haltung des aus dem Obergewand herausgreifenden Unterarms, der Ellbogen in die Hüfte eingestemmt sein muss. Wenn Lehrs sagt, bei dem rechts knieenden Engel sei der Faltenwurf des Gewandes anders als im Stich, nur einige kleine Motive stimmten überein, so ist demgegenüber zu bemerken, dass vielmehr der Faltenwurf im Ganzen übereinstimmt und nur einige kleine Motive in der Zeichnung verändert sind. Diese Änderung ist eine Verbesserung des Stiches. Sie erfolgte, da die schon auf dem Stich hässlich wirkende Falte, welche vom Ende des Rückens ausgeht und sich nach dem linken Fuss zieht, bei dem vergrösserten Format noch stärker hervorgetreten wäre. Auch hieraus geht schon hervor, dass dem Stich jedenfalls die Priorität zukommt; denn es ist undenkbar, dass E. S. den gesamten Faltenwurf übernommen und nur die eine hässlich wirkende Falte neu gebildet hätte.

Zu alledem aber kommt hinzu, dass der Körper Gott Vaters gar kein männlicher ist, da er die weiblich schmale Brust und die abfallenden Schultern zeigt. Das, was Lehrs als Hauptargument für seine Auffassung anführt, das gestreifte Tuch, das sich bei E. S. finde, beweist gegenüber den vorher angeführten Gründen wohl kaum etwas, zumal, da es auch auf anderen Stichen vorkommt, wie auf dem Ritterball des Martin Zasingen(?) und auf Schongauer's Stich, der Christus vor Pilatus darstellt. Nach allem diesem glaube

Digitized by Google

ich den Beweis geführt zu haben, dass die Zeichnung den Namen des Meisters mit Unrecht trägt und lediglich für eine etwa in der Werkstatt des Meisters E. S. verfertigte Kopie zu gelten hat. So würde sich auch am besten der Gott Vater-Typus des E. S. erklären lassen, den die Zeichnung trägt. Dass es eine Schüler-Arbeit ist, dafür spricht auch schon der Umstand, dass der Zeichner da, wo er selbständig erfindet, auch ängstlich im Zeichnen wird.

Habe ich mich genötigt gesehen, dem Meister eine Zeichnung abzusprechen, so bin ich andererseits in der Lage, den bis jetzt bekannten eine neue hinzuzufügen.

Diese Zeichnung No. 629 fand ich im Städel'schen Kunstinstitut in Frankfurt a. M., wo sie unter den Handzeichnungen unbekannter, deutscher Meister des XV. Jahrhunderts lag. Sie enthält auf der einen Seite drei Entwürfe zu einer heiligen Barbara, auf der andern drei Entwürfe zu einem Johannes Evangelista, ist auf Papier mit der Feder und tiefschwarzer Tinte gezeichnet und misst 205 : 280 mm. Das Wasserzeichen ist ein rechtseitiges P mit Krone. (Bei Weigel und Zestermann nicht angegeben).

Was mich vor allem veranlasste, bei der Zeichnung an den Meister E. S. zu denken, war die auffallende Übereinstimmung der Figuren mit den Typen seines frühen Stiles. Die plumpe Stellung, der verhältnismässig schwere Körperbau, die grossen und dicken Nasen, sowie der schläfrige Gesichtsausdruck, alle diese charakteristischen Kennzeichen fanden sich hier vor. Dazu kommt noch die Behandlung der Gewänder, die in grossen Flächen geordnet sind und deren Falten in dicken Röhren zu fallen pflegen, ganz im Gegensatz zur späteren Zeit, wo die heftigen und zappelnden Bewegungen der Personen sich in dem unruhigen und stark knitterigen Faltenwurf der Gewänder ausdrücken. Ein sehr charakteristisches Moment aber für E. S. überhaupt war die Zeichnung der Iris, welche, mit Ausnahme derjenigen des dritten Johannes, als ein einfacher Kreis mit einem schwarzen Punkt in der Mitte gebildet ist und welche dem Blick jenes eigentümlich katzen- oder schlangenartige Leuchten verleiht. Meines Wissens findet sich diese Art, die Iris zu zeichnen, bei keinem Zeitgenossen, wenn es nicht gerade ein Kopist unseres Meisters gewesen ist. Die Anklänge an einzelne Figuren des E. S. sind vollends in einer ganzen Anzahl vorhanden. So findet sich der schwer geneigte Kopf des mittleren Johannes mit den zu einem Drittel gesenkten Augenliedern und

Digitized by Google

den darunter klar gezeichneten Augensternen in fast ganz gleicher Ausführung bei dem sitzenden Johannes P. 160, während man dessen langen, und in den Gelenken stark geknickten, kleinen Finger mit den fast geschwollen aussehenden Gelenken bei dem Johannes No. 1 bemerken kann. Die Stellung und Haltung der rechts stehenden Barbara ist fast identisch mit derjenigen der Madonna des Stiches P. II. 3, 133 P. III. 498 Nachtrag, namentlich auch die Art, wie der Fuss des Spielbeines aus dem Gewand heraustritt. Der Turm aber, den diese Barbara hält, zeigt an seiner unteren Partie die gleiche Verzeichnung, wie sie sich beinahe auf jedem Stiche des E. S. findet, der eine Vase oder einen andern Gegenstand mit Fuss enthält. In unserm Falle nun ist einfach der Augenpunkt zu tief genommen, d. h. die Linie, die den äusseren, dem Beschauer zugekehrten Rand des Fusses ausdrückt, ist zu stark nach oben gebogen, so dass man mehr von der untern Fläche des Fusses sieht, als es nach der Lage des Augenpunktes der Fall sein kann. Sehr häufig wird sogar die untere Fussfläche sichtbar, wenn das betreffende Gefäss aufsteht. Solche Verzeichnungen finden sich sogar auf Stichen der spätern Periode, die sonst gute Perspektiven enthalten.

Auch die Art, wie die Barbara No. 2 das Obergewand hält, ist einem mit den Stichen des E. S. Vertrauten eine bekannte Erscheinung und findet sich z. B. auf dem Urteil Salomonis u. a.

Dazu kommt dann noch die Bildung der Füsse mit den „langen, fingerartigen" Zehen, um den Eindruck zu vervollständigen, dass man hier den Stil des Meisters E. S. vor sich habe. Findet man so überall die Formensprache des E. S. wieder, so beweist andererseits die flotte und freie Art der Zeichnung, dass wir es hier nicht mit einem mittelmässigen Künstler zu thun haben. Da aber auch die Zeichnungen durch die jedesmaligen dreifachen Darstellungen eines und desselben Heiligen, sowie durch einen nicht fertig schattierten Turm, sich als Entwürfe charakterisieren, also selbständige Arbeiten eines Künstlers sind, so ist auch die Vermutung ausgeschlossen, dass man es hier lediglich mit den Arbeiten eines Kopisten zu thun habe. Es bleibt also demnach nur die eine Möglichkeit, einen Künstler anzunehmen, der sich derart in die Formensprache unseres Meisters hineingelebt hätte, dass er im stande war, ein Werk zu schaffen, das sich in seiner Totalwirkung von seinem Vorbilde nicht unterscheiden lässt. Dafür

Digitized by Google

spricht bis zu einem gewissen Grade die Haarbehandlung bei den Johannesfiguren, die durch ihre freiere Art von der bei E. S. gewohnten Behandlungsweise abweicht. Indessen ist dagegen der Umstand geltend zu machen, dass unser Künstler, bloss skizzierend, eben freier arbeitete, als er das auf seinen Stichen zu thun pflegte, wo schon das mit einem grösseren Kraftaufwand verbundene Graben mit dem Stichel in der Kupferplatte unwillkürlich zu einem gewissen systematischen Vorgehen und damit zum Stilisieren aufforderte und wobei auch der Künstler, für die breite Öffentlichkeit arbeitend, mehr sich dem einmal angenommenen Schema zu fügen Veranlassung hatte; denn die Art, wie E. S. die Haare in einzelne Büschel zusammenlegte und sie in schneckenförmigen Löckchen, wie aufgeklebt, darstellte, ist die gleiche, wie sie sich schon bei dem Meister der Spielkarten und dem Meister der Liebesgärten vorfindet. Wenn also die freiere Haarbehandlung unserer Zeichnungen die Möglichkeit durchaus nicht ausschliesst, dass dieselben von der Hand des Meisters E. S. herrühren, so muss, nach meiner Ansicht, bei einer näheren Betrachtung der Art der Schattierung, geradezu jeder Zweifel an der Urheberschaft des Meisters E. S. schwinden. Eine für unseren Meister ganz charakteristische Manier, nämlich bei Querlagen eine schräge Strichelung anzuwenden, so dass die obere Lage niemals in einem rechten Winkel auf die untere zu stehen kommt, findet sich auch auf der Zeichnung mit einer gewissen Konsequenz durchgeführt. Sehr bezeichnend aber ist die Art, wie eine leichte Wellung des Obergewandes, die sich von der Taille bis zum Fuss hinunterzieht, schattiert ist. Auf eine untere Lage von ziemlich steilen Schrägstrichen wird noch eine andere, kräftiger ausgeführt, gesetzt, die sich bei einer ganz leichten S-förmigen Biegung in der Richtung von rechts nach links durch die erste Strichlage hindurchzieht. Diese Manier findet sich fast identisch bei der Madonna der Kreuzigung P. II. 53, 133. P. III. 498 Nachtrag und der hl. Barbara (rechts).

Ich habe schon angedeutet, dass die Arbeiten jedenfalls der Frühperiode des Meisters angehören. Man kann indessen noch weiter gehen; es ist nämlich mit ziemlicher Sicherheit möglich, die Stelle anzugeben, an der sie sich in das Stecherwerk des Meisters einschieben lassen. Sie kommen unmittelbar hinter der sitzenden Apostelfolge, also zwischen diese und die stehende, welche ja zweifellos jünger ist als die erstere. Dies beweist nicht nur der

Digitized by Google

Faltenwurf, sondern auch die Art der Technik. In den Stichen, wie in der Zeichnung werden die Schatten mit verhältnismässig grossen, schräg und parallel laufenden, energischen Strichen gegeben. Es ist eine Technik, die den Werken Grösse und Einfachheit sichert, die aber zugleich eine gewisse steife Einförmigkeit nicht vermeiden kann. Da sie noch nicht über so viele Nüancen in Bezug auf Licht und Schattenwirkungen verfügt, ist sie noch nicht im stande, die Stoffe in so virtuoser Weise darzustellen wie die spätere, mit kleineren Strichen und Häckchen arbeitende Technik.

Nach alledem glaube ich, dass wohl kaum ein berechtigter Zweifel an der Urheberschaft des Meisters E. S. für die Zeichnung No. 629 im Städel'schen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M. bestehen kann.

Die elsässischen Malereien im Zusammenhang mit „E. S."

Vergleichen wir, die in der Folge zu behandelnden Gemälde in Hinsicht auf ihren Stil mit den Werken des Meisters E. S., so kommen wir zu dem überraschenden Resultat, dass auch hier in den Typen anfangs eine der kölnischen Schule ähnliche Richtung vorherrscht und dass sich später dann immer mehr der flandrische Einfluss bemerkbar macht. Ohne in einem direkten Zusammenhang mit dem Meister zu stehen, zeigen uns die zeitgenössischen Maler, durch vielfache Anklänge an seine Kunstweise auf's Neue, dass er auf Elsässer Boden gross geworden, dass er selber ein Elsässer gewesen sei.

Unter diesen Gemälden kämen in erster Linie in Betracht die Fresken der Burnekirche[1]) zu Illfurt.

Dargestellt sind:

In der Leibung des Triumphbogens die klugen und thörichten Jungfrauen, teilweise so zerstört, dass nur noch die Zeichnung sichtbar ist; immerhin sind deutlich erkennbar die dicken Backen, die langen, an der Spitze abgerundeten Nasen, und das sich „schlangenartig"[2]) herunterlockende Haar.

[1]) Kraus. „Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen". Bd. II. S. 185.

[2]) v. Lützow. Deutsche Kunst über E. S. pag. 22. „Seine Köpfe sind etwas zu gross im Verhältnis zu den Figuren, die Nasen lang und fein, die Augäpfel klar und bestimmt gezeichnet, die Haare häufig in Schlangenwindung herabhängend".

Digitized by Google

Ebenso findet sich der, uns von den Früharbeiten des E. S. her bekannte Typus in dem Kopf des Johannes. Insbesondere zeigt auch das Veronikabild in dem Christuskopf die verschwollenen Züge und die knollige Nase, des der kölnischen Schule und des E. S. ähnlichen Typus und finden wir den eigentümlich schleichenden Schritt des Bartholomäus des Stiches P. II. 43, 45 in Profilstellung wiederholt. Das gut gegebene Gesicht zeigt jenen katzenartig-starren Blick, der so häufig auf den Stichen des E. S. und auf einer ganzen Anzahl elsässischer Gemälde wiederkehrt. Bei dem Johannes, der die uns bekannte sentimentale Neigung des Kopfes zeigt, steht auf dem gleichen Kompartiment Jakobus, der die für E. S. so charakteristischen nach aussen gedrehten Ellbogen aufweist. Alle andern Figuren sind derart übermalt, dass sich kaum noch etwas über dieselben sagen lässt. Jedoch ist auffallend, dass gerade in den nicht oder wenig übermalten Typen die Anklänge an E. S. am stärksten sind. In den Zwickeln des Gewölbes sind die Embleme der vier Evangelisten angebracht. Auch hier zeigt der Adler des Johannes die Gans-ähnliche Form, die sich bei E. S. findet und die dann erst durch Schongauer der Wirklichkeit entsprechender umgestaltet worden ist. Der Faltenwurf besteht aus dicken, schweren, parallel laufenden Röhren und hat eine starke Übereinstimmung mit denjenigen einer in Basel sich befindenden Kopie einer Kreuzigung von 1456, die aus dem dortigen Augustinerkloster stammt. Ebenso hat der Typus eines Apostels mit der leicht gebogenen Nase und dem wallenden Haar eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Johannes der Kopie. Damit wäre uns schon ein Hinweis auf die ungefähre Datierung gegeben. Nun teilt ein Tabernakel, welches das Datum 1455 trägt, die Wand in zwei Kompartimente, deren jedes zwei Apostel enthält; zwei Engel aber, die mit dem Oberkörper über die mit einem Band eingerahmten Tafeln, in denen die Apostel stehen, heraus sehen und sich auf den oberen Rand derselben stützen,[1]) tragen Spruchbänder mit der Aufschrift:

„ecce panis angelorum factus cibus viatorum"
„ecce panis filiorum non mittendus canibus".

Die Schrift aber zeigt dieselben gotischen Minuskeln, wie diejenige bei den andern Aposteln. Die Gleichzeitigkeit der Entstehung der

[1]) Ganz ähnlich findet sich dieses Motiv auf Stephan Lochners „Madonna mit den Veilchen" im erzbischöflichen Museum in Köln.

Digitized by Google

gesamten Malerei dürfte also daraus zu schliessen sein. Die direkte Bezugnahme aber der Spruchbänder auf die Bestimmung des Tabernakels zeigt, dass die Malereien sicher nicht früher, vielmehr, dass sie gleichzeitig entstanden sind. Es liegt nahe, ihre Entstehung mit der Errichtung des Tabernakels in Verbindung zu bringen, umsomehr, da die stilistische Uebereinstimmung, mit der Basler Kreuzigung auf die gleiche Zeit hinweist. Nehmen wir das Jahr 1455 oder 56 an, so wäre die stilistische Ähnlichkeit mit den Jugendwerken des E. S. auch zeitlich erklärlich, da die letztern offenbar in die gleiche Epoche fallen.[1]) Ihr gehören vermutlich auch die Wandmalereien von Walburg an.

Im Jahre 1456 liess der Abt Burkhard von Müllenheim[2]) die Kirche von Walburg in ihrer jetzigen Form erneuern und es mögen damals auch die Wandbilder, eine Apostelfolge, die sich an den Jochen des Chores herumzieht, entstanden sein. Die auffallende Übereinstimmung mit den Gemälden von Illfurt spricht dafür. Die etwas untersetzten Gestalten mit der ruhigen Pose, das ebenso bewegungslos, meistens in parallelen Röhren herunterfallende Gewand, sowie namentlich die Köpfe des Johannes und Mathias, erinnern lebhaft an die Art der Illfurter Schildereien. Vor allem aber fällt wieder die katzenartig schleichende Haltung der Gestalt des hl. Petrus auf.

(Leider hat die vorgenommene „Restauration" manches verdorben. So wurde anlässlich derselben die etwas verrenkte Stellung, die so häufig bei E. S. wiederkehrt, bei Jacobus major in eine theatralische Pose umgebildet. Das Pathos aber war gerade dieser Kunst, welche ihre Heiligen meistens zu einem einfachen Sich-Präsentieren verdammte, durchaus fremd).

Wenn trotzdem Gewandbehandlung und Gesichtstypus noch deutlich den stilistischen Zusammenhang mit den Illfurter Bildern aufweisen, so ist dies ein Beweis dafür, eine wie grosse Übereinstimmung in dieser gleichzeitigen Kunstübung herrschte. Unzweifelhaft der nämlichen Richtung, wenn auch die gleichzeitige Entstehung sich allerdings nicht beweisen lässt, gehört auch ein Teil der Glasmalereien in der Kirche von Walburg an. Der heilige Sebastian auf

[1]) Lehrs. „The Playing Cards of the master E. S." v. 1466, S. 8 „we may safely infer, that he began his career of activity about the middle of the century".

[2]) Straub. Congrès archéologique. 1860, S. 344.

Digitized by Google

dem ersten Fenster der Evangelienseite im Chor z. B. weist dieselbe ruhige Haltung, den stämmigen Bau und die etwas dicke Nase des Mathias der Wandmalereien auf, während die Armhaltung mit der des Thomas fast identisch ist. Namentlich aber interessiert uns eine heilige Katharina auf dem gleichen Fenster, die mit ihren derben, man möchte fast sagen stumpfsinnigen Zügen, ihrer breiten und doch etwas befangenen Art dazustehen, den langen und voll zu beiden Seiten herabfallenden Haaren, so sehr an den Stich P. II. 43. 183 des Meisters E. S. erinnert, dass man fast versucht wäre, in demselben das Vorbild für die Scheibe zu erblicken. Ein Motiv, das direkt an unseren Kupferstecher erinnert, findet sich auch auf dem gegenüber liegenden Fenster auf der Epistelseite, auf dem sich unten die Versuchung des hl. Antonius [1]) abspielt. In der linken Scheibe des Fensters steht Antonius. Rechts krümmt sich der Drache. Im Hintergrund erheben sich zwei gegenüberstehende Felsen, deren jeder auf seiner Spitze einen der uns bekannten und von Lehrs als Kriterium der Frühperiode des Meisters bezeichneten Bäumen mit kugeliger Krone aufweist.

Eine ganz andere Kunst zeigen uns dagegen die Fenster des Chorpolygon, von denen eines 1461 [2]) datiert und die, ihrer Inschrift nach, eine Stiftung des Bruders des vorerwähnten Abtes Burkhard von Müllenheim sind. War auf den anderen Gemälden alles Würde, Repräsentation, so offenbaren diese Bilder das Streben nach Leben, Bewegung, malerischer Abwechslung. Hatte man von den Heiligengestalten, ausser der individuellen Bildung des Kopfes, alles Gemeinwirkliche noch fern gehalten, so spielt jetzt das realistische Detail eine grosse Rolle und die Wochenstube der heiligen Anna ist ein gewöhnliches, bürgerliches Gemach, in dem selbst der Bedürfnistopf unter dem Bette nicht fehlt. Innerhalb eines Zeitraumes von wenigen Jahren wird somit eine vollständig neue Kunst geschaffen und wir werden noch an eklatanteren Fällen nachweisen, wie merkwürdig rasch sich diese neue Richtung ihren Platz zu erringen vermochte.

---

[1]) Kraus. Kunst und Altertum etc.; Bd. I, S. 590, unterscheidet bei diesen Fenstern drei Serien, wobei er in ganz richtigem Gefühl den Sebastian, die Katharina und die Verführung des Antonius als stilistisch zusammengehörig bezeichnet.

[2]) Ich glaubte die Besprechung der Fenster schon hier einschieben zu sollen, da hierdurch gerade das Sprunghafte in der Entwicklung der Elsässer Kunst zu Tage tritt.

Digitized by Google

Das erste datierte Fenster stellt in drei Abteilungen zu je sieben Scheiben das Marienleben, die Taufe Christi, die Verführung, die Fusswaschung und den Stifter dar. Die beiden anderen, die Passion Christi, die Erscheinung nach dem Tode desselben und das Leben und den Tod des Johannes.

Die Kompositionen sind figurenreich, klar und geschickt in den Raum geordnet. Die Bewegungen sind eindringlich ohne übertrieben zu sein. Der Einfluss des Meisters E. S. ist auffällig. So sind uns die prächtigen, perspektivisch richtigen Interieurs von seinen Stichen her wohlbekannt; ganz besonders gilt dies von dem Gemach, in dem die Verkündigung vor sich geht, in welchem sich die hintere Wand, mit einem durch ein romanisches Säulchen höchster Einfachheit geteilten Fenster öffnet und dessen Deckenbalken uns strahlenartig divergierend entgegenlaufen. Dieses Interieur-Motiv kommt in einer ganzen Anzahl von Stichen des E. S. mit fortgesetzten, kleinen Variationen vor. Der landschaftliche Hintergrund zeigt ebenfalls die bei E. S. üblichen Veduten: Hügel und Felsen mit kurzstämmigen, knorrigen Bäumen, deren kugelige Kronen mit den lanzettförmigen, dem Lorbeer ähnelnden Blätter jedem E. S.-Kenner eine bekannte Erscheinung sind, Gewässer mit darauf sich tummelnden Schwänen, einen mit breitblättrigen, kurzstengeligen Pflanzen aller Art bedeckten Boden; dann und wann findet sich aber auch als Hintergrund eine Stadt mit Türmen angedeutet. Die untersetzten und festgefügten Gestalten, die Kompositionen, der Totaleindruck gleichen in hohem Masse denen der Passion unseres Meisters und es ist für mich ganz sicher, dass er der Vorzeichner dieses Fensters gewesen ist. Ein Ritter der Kreuzigung ist geradezu eine Figur aus der Passion. Es ist daher jedenfalls zweifellos, dass die Passion ungefähr um die gleiche Zeit entstanden sein muss und Lehrs hatte demnach vollständig recht, wenn er sie vor die datierten Arbeiten unseres Meisters setzte.

Eine kleine Modifikation gegenüber den Illfurter und Walburger Bildern zeigt eine Handzeichnung des Basler Kabinetts. Dieselbe besitzt eine Unterschrift des Künstlers, von der nur „Erich" zu lesen ist, der darauf folgende Name ist unleserlich. Dann folgt das Datum 1457 und die Nachschrift „torkensis", welche auf das in der Nähe von Kolmar gelegene Türkheim schliessen lässt. Die derben, untersetzten Gestalten der vier Heiligen, von deren Namen nur die des Mathäus und Simon leserlich sind, mit den groben

Digitized by Google

Zügen, dem schweren, blechernen Faltenwurf, den grossen und massiven, oblongen Konkav-Nimben erinnern noch sehr an den Frühstil des Meisters E. S. und nur aus den schwerfälligen Versuchen des Künstlers, etwas Bewegung in die Gewandfalten zu bringen, erkennen wir, dass der Künstler sich bemüht, einer beginnenden Veränderung des Zeitgeschmackes Rechnung zu tragen. Ja, an der Gewandung des Simon können wir geradezu beobachten, wie der anfangs glatt herunterfallende Rand des Mantels nachträglich zerknittert worden ist, da die meisten dreieckig gebildeten Falten ihre gemeinsame Basis in einer gerade hinunterlaufenden Linie haben. Die eine der Figuren erinnert in Haltung, in der Art des Schreitens und in der Art, wie sie den Spiess gefasst hat, geradezu an E. S.

Wie sehr nun aber einmal dieser Ähnlichkeiten wegen, dann mit Rücksicht auf den Vornamen Erich, das auf Türkheim hinweisende „torkensis" und schliesslich das Datum die Vermutung nahe liegen möchte, dass der Meister E. S. selber der Künstler sei, so erscheint eine solche Hypothese doch sofort als unmöglich, angesichts der grossen Differenz in der Qualität der Mache, wie sie sich namentlich aus einer Vergleichung der Basler Handzeichnung mit der gleichzeitig entstandenen Louvre-Zeichnung ergiebt.

Einen weiteren Fortschritt der Elsässer Schule in dem Streben zu stärkerer Bewegung bedeutet dann ein Bild der Basler Gallerie. Es ist eine Anbetung der Hirten. Bezeichnet ist es: Niederrheinisch unter niederländischem Einfluss und datiert 1458.[1])

Was mich veranlasst hat, das Bild der Oberelsässischen Schule zuzuweisen, war vor allem die starke Annäherung an den Meister E. S., der gerade in dieser Zeit unter den niederländischen Einfluss gerät. Die dicken Backen sind noch vorhanden, die Nasen dagegen feiner geworden. Die Neigung des Kopfes der Hanna ist schon zu stark. Die Hanna ist in schwere Brokatstoffe gekleidet und erinnert in ihrer Haltung stark an die anbetende Maria des Stiches B. VI, 12; während die Maria sowohl mit Rücksicht auf die Haltung, als auch auf den etwas herberen Zug um den Mund, grosse Ähnlichkeit mit der Maria des Stiches B. VI. 8, 11 zeigt. Auch das

[1]) Einer freundl. Mitteilung des Herrn Dr. Daniel Burckhardt, Konservator des Städtischen Museums in Basel, zufolge, hat sich jetzt auch der Direktor des kölnischen Museums gegen die Bezeichnung „Niederrheinisch" ausgesprochen. Herr Dr. Burkhardt hat bereits in dem neuesten Katalog die Umtaufe vorgenommen.

Digitized by Google

heftig zappelnde Christuskind findet sich in gleicher Darstellung auf den beiden Stichen und Bild.

Ausser diesen Gründen des Stils sprechen noch folgende äussere Gründe für den Oberrhein:

1. Die Abstammung des Bildes aus der Fäschichen Gallerie, welche fast nur Französische oder Elsässische Bilder enthielt.

2. Dass es auf Tannenholz gemalt ist, ebenfalls charakteristisch für den Oberrhein im Gegensatz zum Niederrhein und den Niederlanden, wo man auf Tafeln aus Hartholz zu malen pflegte.

Wir sehen so sich einen Umschwung in der Entwickelung der Elsässer Malerei vorbereiten, den gleichen, den wir auch innerhalb des Stecherwerks des Meisters E. S. beobachten konnten. Ein geradezu eklatantes Beispiel aber für eine plötzliche Stilwandlung finden wir in der Weltchronik des Rudolf von Hohenems, illustriert von Hans Schilling von Hagenau und datiert 1459. Das Werk findet sich auf der Stadtbibliothek von Kolmar.

Die Figuren anfangs derb und untersetzt mit unglaublich hölzernen und mechanischen Bewegungen, werden plötzlich länger, bekommen Leben und an Stelle der früheren Steifheit macht sich immer mehr eine gewisse Geschmeidigkeit bemerkbar. Charles Gérard,[1]) dem diese Veränderung aufgefallen ist, sagt:

»Il m'a paru, que les peintures de ce livre, bien qu'elles soient, sans contestation possible, de la même main, n'etaient pas d'une exécution absolument uniforme. Celles de la première moitié du volume sont lourdes, hésitantes, embarassées en comparaison de celles de la seconde partie où les figures deviennent plus expressives, plus individuelles, les attitudes plus decidées, l'action plus claire, plus significative. Cette différence ne peut provenir que des progrès, que le peintre faisait dans son art à mesure qu'il avançait dans son œuvre.«

Dass Gérard hier nicht nur einen Fortschritt des Künstlers annimmt, sondern eine Entwickelung desselben zu erkennen glaubt, das geht deutlich aus dem Schlusssatz und namentlich aus den Worten: „à mesure qu'il avançait dans son œuvre" hervor. Diese Auffassung Gérards, als ob hier der Künstler gewissermassen an dem eigenen Werk grösser geworden wäre, ist vollständig irrig,

[1]) Charles Gérard. Les Artistes de l'Alsace pendant le Moyen-Age. Bd. II. S. 177.

Digitized by Google

da er übersehen hat, dass diese angebliche Entwickelung ganz plötzlich vor sich geht. Man kann von einer solchen Michel-Angelos reden, wenn an den Deckengemälden der Sixtina die Figuren von Bild zu Bild grösser werden, wenn der Pinselstrich ein immer kühnerer wird. Wenn aber ein Werk von Seite 1—191 in ein und derselben Weise gemalt ist und dann plötzlich ein ganz anderer Geist die Bildwerke durchzieht, dann können nur zwei verschiedene Hände thätig gewesen sein, oder aber der Maler arbeitet mit einem Mal nach ganz anderen Modellen. Dass ersteres nicht der Fall ist, dafür spricht, dass sich Schilling selber am Schluss allein als den Illustrator bezeichnet. Es bleibt somit nur die letztere Möglichkeit, für die auch schon die ganz veränderte Auffassung ein und desselben Motives spricht. Man vergleiche die beiden Kämpfe S. 191 und 194. Während auf S. 191 die Ritter noch wie aufgezogene Holzpuppen aufeinander schlagen, geraten sie in dem Bilde S. 194 in wilde Bewegung und hauen heftig auf einander ein. Wehklagend hebt der eine der Heiden die Hände empor, Leichen seiner gefallenen Genossen bedecken den Boden, andere stürzen mit Wucht zur Erde und hoch oben in der Luft bricht das Banner derselben entzwei. Auch eine ganz neue Pose erscheint. Ein Ritter, Octomiel nach der Ueberschrift:

„Octomiel mit menlich wer"
„Hat erstritten der Heiden her",

hat den Oberkörper nach hinten gedreht, um mit seinem geschwungenen Zweihänder recht weit ausholen zu können und schlägt nun mit aller Wucht über die Schulter wieder nach vorn, die Bewegung des Mähens ausführend. Dieses Motiv wiederholt sich dann sehr häufig, einmal sogar völlig unverstanden. (S. 251). Es ist keine Frage: der Maler hat diese Stellung irgendwo gesehen und wendet sie nun mit kritikloser Liebhaberei überall an. Auch die Unterhaltung wird lebhafter und vor allem eindringlicher. Die Falten, die vorher nur angedeutet waren, werden jetzt ausschattiert und mit Sorgfalt und Liebe behandelt, ja der Faltenwurf am Gewande der Witwe, die dem Propheten „helizes" ihre „nöten" klagt (S. 287) ist geradezu schön und elegant und bedeutet eine erhebliche Errungenschaft der neuen Kunstrichtung. Überhaupt tritt an Stelle des flüchtig Angedeuteten jetzt die eingehende detaillierte Behandlung der Niederländer. Aber auch die Typen haben sich verändert. An Stelle des anfangs regelmässig auftretenden Typus mit den

Digitized by Google

dicken Backen, der langen an der Spitze verdickten Nasen, des langen, blonden Haars und des blöden, ausdruckslosen Blicks, sieht man jetzt Köpfe von ausgesprochener Hässlichkeit, stark hervortretenden Backenknochen, eingezogenen Wangen mit den entsprechend vorgebauten Lippen, Formen, welche sich noch lange als Schergentypen erhalten haben. Auf S. 436 aber finden wir einen geradezu köstlichen Typus eines Gelehrten des XV. Jahrhunderts. Die Säulenhalle des gleichen Bildes wiederholt sich ähnlich auf dem Titel-Blatt des Basler Matrikelbuches von 1461, das unverkennbar niederländischen Einfluss zeigt, wie sich denn dieses Motiv auch noch in späteren Drucken erhalten hat.

So haben wir in einem einzigen Werk von der Hand eines Meisters zwei ganz verschiedene Kunstweisen vereinigt und ersehen daraus, mit welch' geradezu elementarer Gewalt die neue Kunst sich in den elsässischen Landen Bahn brach. Es lässt sich dies fast nur noch mit dem gewaltsamen Eindringen der Gotik vergleichen, die nicht mehr gestattete, in romanischem Stil begonnene Kirchen in dieser Kunstform zu Ende zu führen, sondern mit der Willkür eines Usurpators dem angefangenen Werk ihren eigenen Charakter aufnötigte.

Einen analogen Fall, wenn auch etwas späteren Datums haben wir in den datierten Glasgemälden der Kirche von Altthann.[1]) In Betracht kommt das Fenster an der Nordseite des Schiffes neben dem hl. Grab. Die ältere, linke Hälfte des durch einen Pfosten geteilten Fensters trägt das Datum 1462 und zeigt die Geburt Christi, die Anbetung durch Maria, den Tod der Maria und den hl. Stephanus. Die rechte, später entstandene, datiert 1466, enthält die Verkündigung, die Anbetung der Könige, die Krönung der Maria und den heiligen Hieronymus.

Finden wir auf der linken Seite des Fensters in den Gemälden noch Mässigung in den Bewegungen, füllen die Personen ordentlich die Gewandung aus, so zeigt sich dagegen auf den Bildern der rechten Seite fast durchgehends ein Hang zu stärkeren Aktionen, die Personen verschwinden unter ihren Kleidern und scheinen fast nur noch vorhanden zu sein, um dem Maler Gelegenheit zur Darstellung des abenteuerlichsten Faltengewirres geben zu können. Geradezu ein Ideal damaligen Kunstgeschmackes in dieser Beziehung

[1]) Kraus. Kunst und Altertum. Bd. II. S. 12.

Digitized by Google

ist die Gewandung des Engels der Verkündigung. Man könnte fast auf die Vermutung kommen, dass der Meister E. S. selbst der Zeichner dieser Glasmalerei gewesen sei, umsomehr als ausser der auffallenden Übereinstimmung des Faltenwurfs auch der Typus des Engels von der Art ist, wie man ihn häufig bei E. S. findet. Es ist der Profiltypus mit der langen Nase, welche mit der fliehenden Stirn fast eine gerade Linie bildet. Viel Ähnlichkeit mit dieser Darstellung zeigt die Danziger Verkündigung (vergl. ferner Christus mit den Marterwerkzeugen und den beiden Engeln).

Die Gewandfalten der Figuren jener Seite des Fensters, die 1462 datiert ist fliessen noch verhältnismässig ruhig und sind ziemlich schwer. Die dagegen der Seite mit dem Datum 1466 sind scharf-brüchig und eckig und bekunden ein Studium, dem die grösste Aufmerksamkeit zugewendet wurde. Ebenso zeigen die beiden Heiligen Stephanus und Hieronymus den ganzen Unterschied früher und später Kunstweise unseres Elsässer Kupferstechers. Während der erstere noch verhältnismässig roh mit starken Konturen und geringer Modellierung gegeben ist, zeigt Hieronymus eine ganz feine, mit malerischem Gefühl gegebene Modellierung des Gesichtes in der feinsten Ausführung.

In die gleiche Epoche fällt auch ein Bild der Gallerie in Mülhausen i. E.

In einem Gemache, dessen hintere Wand sich mit einem prächtig gemalten Butzenscheibenfenster öffnet, sitzen an einem Tisch ein Mann und eine Frau, die im Begriff sind, ein Mahl einzunehmen. Rechts tritt ein Heiliger hinzu, der ein teufelartiges Ungeheuer an einer Kette hält. Der Inhalt des Vorganges ist mir nicht erklärlich.

Auch hier verraten die starken Bewegungen der am Tische sitzenden Frau, ihre heftig nach aussen gedrehten Ellbogen, ihr Gesichtstypus, die spätere Periode. Von den beiden männlichen Figuren, zeigt die eine den bartlosen Charakterkopf, wie er häufiger bei Dirk-Bouts vorkommt, die andere trägt einen langen Vollbart. In ganz gleicher Gegenüberstellung des Bartlosen und Vollbärtigen finden sich diese beiden Typen auf dem datierten Stich von 1467, die beiden Heiligen mit dem Schweisstuch darstellend. B. VI. 33, 86.

Die Gemälde in den Gewölbebogen der St. Michaels-Kapelle in Kaysersberg[1]) die vier Kirchenväter darstellend,

[1]) Kraus. Kunst und Altertum. Bd. II. S. 201.

Digitized by Google

gehören ebenfalls dieser Periode an. Auch ihre Figuren verschwinden geradezu in den sie umgebenden Gewändern mit den scharfen, kantigen Falten. Der Engel des Mathäus der vier Evangelistenzeichen hat jenen langgezogenen Gesichtstypus, wie wir ihn bei Rogier finden (Verkündigung, München)[1]) und wie ihn sich später auch E. S. zu eigen macht. Auch auf der Verkündigung des Meisters der Sibylle findet er sich in ähnlicher Form. Der gleiche Typus hat sich auch noch auf den sonst ganz zerstörten Fresken der befestigten Pfarrkirche von Hunaweiher erhalten. Ein schwörender Junker daselbst zeigt ebenfalls deutlich die geschwungenen, verdrehten Bewegungen des Spätstils und erinnert lebhaft an einen Jüngling auf dem Titelblatt des Basler Matrikelbuches. Etwelchen Anhaltspunkt zur Datierung[2]) der Kaysersberger Gemälde bietet uns die St. Michael-Kapelle selbst, indem sich über der Thüre zu dem unter der Kapelle befindlichen Beinhaus als Datum ihrer Vollendung die Jahreszahl 1463 findet. Die Gemälde können vor dieser Zeit nicht entstanden sein; man wird ihre Entstehung in die Zeit nach der Vollendung der Kapelle, vielleicht in die Jahre 64 oder 65 setzen können. Jedenfalls müssen sie aber zu einer Zeit entstanden sein, wo Schongauer's Einfluss sich noch nicht geltend machte. Auch dieses in ein Rund hinein komponierte Bild erinnert an einen ähnlichen Stich des Meisters E. S., Johannes auf Patmos und die vier Kirchenväter mit den vier Evangelistenzeichen darstellend. Auch die Form des Pultes ist dieselbe auf Stich und Bild. Der Stich gehört ebenfalls der Spätzeit des E. S. an, also der Mitte der 60er Jahre.

Die grösste Übereinstimmung mit unserem Meister aber zeigt ein Glasgemälde in der Sammlung des „Vereins zur Erhaltung Elsässischer Altertümer in Strassburg“[3])

[1]) A. J. Wauters. „Hans Memling“. 7. Studien, nimmt das Bild für Hans Memling in Anspruch, ohne einen schlagenden Beweis dafür zu liefern. Ich habe es deswegen noch mit der alten Bezeichnung angeführt. Deuxième Étude. S. 37—40.

[2]) Einer Urkunde zu Folge, die ich auf dem Kaysersberger Archiv fand, konstituierte sich zu Beginn der 70er Jahre des XV. Jahrh. in Kaysersberg eine Marienbrüderschaft, die einen Altar in St. Michael aufstellte. Es wäre nicht undenkbar, dass sie die Stifterin des Gemäldes war.

[3]) Leider war es mir nicht möglich, in Erfahrung zu bringen, woher das Gemälde stammt, da der Verein bei meiner Anwesenheit in Strassburg noch kein Inventar besass, noch seit seinem Bestehen überhaupt je ein solches besessen hat.

Digitized by Google

vermutlich einen Wappenhalter darstellend.[1]) Es kann sich hier nur entweder um eine Kopie eines mir noch unbekannten oder verschollenen Stiches des Meisters handeln, oder aber, was bei der Kraft der Zeichnung noch wahrscheinlicher ist, es war E. S. der Vorzeichner zu diesem Gemälde. Die Stellung des Wappenhalters ist fast dieselbe, wie die des wappenhaltenden Christus B. 6. 34, 39. Vor allem fallen hier aber auf die ganz gleiche Bildung des Brustkorbes, die eingezogenen Hüften, die langgezogenen Lenden, der eingefallene Unterleib und die pergamentartige Bildung der Haut. Die wie aus Holz geschnitzten Oberschenkel, sowie die Hände mit den langen Fingern und den kraftlosen Gelenken finden sich bei der Eva des Stiches B VI. 41, während das breite Oval des Gesichtes, der leicht geöffnete Mund mit der flach geschnittenen Oberlippe, dem Johannes P. II. 52, 132 angehört. Sehen wir so verschiedene Elemente aus den verschiedensten Stichen unseres Meisters in einer Figur vereinigt und kommt noch die Sicherheit der Zeichnung hinzu, so haben wir wohl das Recht, das Werk für den Meister selbst in Anspruch zu nehmen.

Üppige, breitblättrige Pflanzen bedecken den Boden, während wir unten rechts von dem knieenden Stifter an einem Wasser zum Überfluss auch noch den Papagei, den Lieblingsvogel unseres Meisters E. S., gewahren.

Erwähnen möchte ich noch ein Bild in dem Museum von Kolmar, No. 131. Der Katalog schreibt es Schongauer zu, da es von Mr. Eigener, conservateur du Musée d'Augsbourg, nach einem „examen minitieux" mit Sicherheit als Schongauer erkannt wurde. Dass das Bild Schongauer'sche Eigentümlichkeiten aufweist ist für mich zweifellos, und jedenfalls hat man es Schongauer mit mehr Recht zugeschrieben, als es Kraus[2]) mit dem Datum „um 1450" versieht, eine Zeit wo Schongauer vermutlich fünf oder zehn Jahre alt war. Dieses Datum ist schon dadurch ausgeschlossen, dass der rechts in der Ecke im Hintergrunde sich befindende Felsen mit dem den Kopf wendenden Papagei eine genaue Kopie desjenigen ist, der sich links in der Ecke auf dem 1467 datierten Stich des Johannes auf Patmos von E. S. befindet.[3]) Hat Lehrs

[1]) Die Scheibe ist stark mit fremden Flicken versehen.

[2]) Kraus. Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen. Bd. II. S. 378.

[3]) Herr Dr. Daniel Burckhardt, Konservator des Museums in Basel, hatte die Güte, mich auf das Gemälde aufmerksam zu machen, da ich es als zu späten Datums nicht mehr in meine Abhandlung hineinzuziehen gedachte.

Digitized by Google

schon die Erfahrung gemacht, dass die datierten Kopieen des Meisters meistens in die 70er und 80er Jahre fallen, so wird dies dadurch nur bestätigt.

Kopieen habe ich ferner gefunden: Eine Himmelfahrt der Maria unseres Meisters in einem Glasfenster von St. Margerethen von Strassburg[1]) datiert 1479. Die Kopie ist mit einigen Abweichungen gegenseitig, wie aus den nachfolgenden Notizen hervorgeht. Maria erscheint auf beiden Darstellungen in strenger Vorderansicht, aufrecht mit über die Brust gekreuzten Armen. Auf dem Stich ist sie vollständig nackt, auf dem Fenster dagegen statt der Kleider mit langen Haaren bedeckt. Sonst stimmen die beiden Darstellungen vollständig überein im Typus, der Neigung des Kopfes und den langen Haaren. Die Zusammengehörigkeit ist ganz unverkennbar. Eine kleine Variation zeigen die Engel, die um Maria herumschweben. Sie haben dieselbe angefasst und tragen sie nach Oben. Trotz kleiner Abweichungen ist auch hier die Abhängigkeit der Bildwerke von einander deutlich zu bemerken. Nachstehend gebe ich meine Notizen zum Vergleich.

Kopieen fand ich ferner: In einem Basler Druck eine Figur aus den Kartenspielen und in Frankfurt im Städel'schen Kunstinstitut zwei Abzüge, die von Gravierungen einer vergoldeten Kupferplatte an einem Kästchen[2]) genommen waren. Sie stellen eine heilige Katharina und eine heilige Barbara dar und zeigen den Spätstil unseres Meisters. Kopieen glaubte ich ferner in dem

---

[1]) Daselbst fand ich auch eine freie Kopie nach einem Schongauer Stich. Christus mit der Madonna und den drei, in ein Rund hineinkomponierten Engeln auf einem Glasfenster, datiert 1481. Ich möchte nicht verfehlen, darauf aufmerksam zu machen, da es uns die Gewissheit giebt, dass der Stich jedenfalls vor 1481 entstanden sein muss.

[2]) Leider war über das Kästchen nichts Näheres zu erfahren, da der ehemalige Besitzer, Herr Carl Milani, gestorben war und dessen Sammlung s. Zt. à tout prix versteigert wurde.

Digitized by Google

St. Margarethen: 5. Engel.		Stich des E. S.: 6. Engel.	
1. En face. Hält Maria mit d. einen Hand an d. Schulter; andere hinter den Haaren. Nicht sichtbar.	**1. En face.** Hält Maria an linker Schulter u. am Ellbogen.	**1. En face.** Mit der Rechten unter den Ellbogen, Linke unsichtbar.	**1. Profil.** Greift mit beiden Händen unter die Haare der Maria.
2. En face. Hält sie an dem Oberschenkel u. am Schienbein.	**2. Profil.** Hält sie an Hüfte und Knie.	**2. Profil.** Linke Hand am Becken Marias, r. a. Oberschenkel.	**2. Gesicht en face Körper profil.** Fasst sie an Knie und Oberschenkel.
	3. En face. Umschlingt rechtes Bein mit d. rechten Arm und greift mit der Linken unter d. Fusssohle.	**3. Dreiviertel face.** Umschlingt mit d. linken Arm das linke Bein u. greift mit der Rechten unter d. Fusssohle.	**3. Profil.** Greift mit beiden Händen unter die Sohlen der Maria.
Unten Felsen, Maiglöckchen.		Unten Felsen und Kräuter.	

Digitized by Google

St. Martin Münster in Metz gefunden zu haben, wo mir an der Ostwand des nördlichen Seitenschiffes zwei Fenster auffielen, in denen einige Blätter aus der gestochenen Passion kopiert zu sein schienen. Eine genauere Vergleichung ergab jedoch, dass den Scheiben jedenfalls die Priorität zukommt. Ich gebe in Nachfolgendem meine Notizen:

I. Fenster.

Gemälde. Links unten beginnend **Stich.**

1. Dornenkrönung.

Beide Darstellungen ganz und gar übereinstimmend.

2. Kreuztragung.

Links oben:

Christus in der Mitte des Bildes schreitet mit starken Schritten von rechts nach links vorwärts. Er trägt das Kreuz dergestalt auf dem Rücken, dass er mit beiden Händen über die Kreuzarme greift; dabei blickt er nach rechts seitwärts herab auf eine, mit einem bis an die Kniee reichenden Tappert bekleidete Figur, welche, leicht gebückt, mit beiden Händen an den Kreuzstamm greift. Vor Christus eine ebenfalls etwas kleinere Figur, die den Strick, der Christus um die Hüften geschlungen ist, über die rechte Schulter gezogen hat und mit der linken über der rechten Hand daran zieht. Er ist bekleidet mit enganliegenden Hosen und einem kurzen, kaum die Scham bedeckenden Rock, der an den Seiten geschlitzt ist. Im Hintergrunde vier gewappnete Ritter,

Christus im Allgemeinen in gleicher Stellung, jedoch nur mit der rechten Hand über den rechten Kreuzarm greifend, während er mit der linken den anderen unterstützt. Der kleine Mann hinter Christus ganz gleich, der vordere dagegen ist ein Ritter. Er hat das Seil nicht über die Schulter genommen, sondern hält es in der rechten Hand, heftig daran ziehend. Die linke ist in unverständerlicher Weise gehoben. Im Hintergrund befindet sich eine Schar Ritter. Der äusserste links in gleicher Darstellung wie auf dem Gemälde; es fehlt jedoch das Zeichen auf der Standarte. Auf dem Boden ebenfalls die dick contourierten Steine. Die Komposition im ganzen unklarer und ungeschickter als auf dem Fenster.

Digitized by Google

von denen die beiden Äusseren auf Christum schauen, während die beiden Inneren aus dem Bilde herausblicken. Der zu äusserst links stützt sich auf eine Standarte, mit der rechten Hand bis beinahe unter die Fahne greifend, auf der nebenstehendes Zeichen sich findet:

Der Hintergrund ist rot und schwarzer Damast. Auf dem Boden finden sich einige dick contourierte Steine und breitblättrige Pflanzen.

3. Christus wird an das Kreuz geheftet.

Rechts unten:

Christus, nackt bis auf den Lendenschurz, steht nach links gewendet. Vor ihm liegt das Kreuz. Links schreitet ein Ritter heran mit weiten, faltigen Stulpenstiefeln. Er hat ein Banner, auf dem eine Fratze gezeichnet ist, in der Hand. Vor Christus sehen wir die Reste einer Figur. Hinter ihm steht Maria, welche die Hände sachte hebt. Hinter Maria befindet sich Johannes, das Haupt etwas nach rechts neigend und die, aus dem Mantel hervorsehenden Arme über der Brust kreuzend. Im Hintergrunde sehen wir eine Stadt mit Türmen auf denen Wetterfahnen angebracht sind; ferner eine Kirche mit Dachreiter und links eine Windmühle mit Treppenstufen und Geländer, rechts einen Baum mit den lanzettförmigen Blättern, wie er auch auf den Walburger Gemälden von 1461 vorkommt.

Der Stich zeigt beinahe die ganz gleiche Darstellung; nur die Stadt im Hintergrunde ist etwas anders behandelt. Es fehlt Windmühle und Baum. Maria hält den Lendenschurz Christi hinten fest. Die Fratze auf dem Banner des heranschreitenden Ritters fehlt.

Digitized by Google

4. Kreuzigung.

Rechts oben:

Maria und Johannes etwas länger gezeichnet, als die andern Figuren der Passion. Im Vordergrund Rasen mit breitblättrigen Pflanzen, dahinter ein Weg, stark mit Steinen bedeckt, auf dem merkwürdige Blumen mit starken Kolben stehen. In der Mitte des Hintergrundes erhebt sich eine Stadt mit zwei Türmen. Rechts die bekannten Bäume, die, wie Lehrs sich treffend ausdrückt, aussehen, wie auf Spiesse gesteckte Schwämme. Vor dem Kreuz liegen Schädel und Knochen. Johannes hat den linken Fuss vorgesetzt und die Hände geöffnet. Letzteres ist auch bei Maria der Fall. Christus trägt einen gescheitelten Spitzbart.

Fast ganz gleich. Der Hintergrund fehlt gänz, ebenso der Rasen, sowie Schädel und Knochen im Vordergrund. Johannes hat die Hände gefaltet.

II. Fenster.

5. Kreuzabnahme.

Links unten:

Rot und schwarzer Damasthintergrund. Kreuz in der Mitte. Am rechten Arm des Kreuzes steht ein bärtiger Mann auf der Leiter, der den linken Arm über das Kreuz legt und mit der Rechten den Zipfel des Tuches hält. Die Leiche Christi wird gehalten von einem links von dem Kreuz Stehenden, der sie unter den Schultern fasst und ihr mit einer Neigung des Hauptes ins Gesicht

Ganz gleich, nur dass die Beine Christi etwas weiter nach rechts gezeichnet sind, so dass die kniende Figur sie nicht mehr an den Füssen halten kann, sondern nur die Hände in gleicher Höhe erhoben hat.

Digitized by Google

blickt. Zu äusserst links greift noch eine zweite männliche Gestalt, die in Profil gestellt ist, unter die Schultern Christi. Dieser Mann trägt langen Tappert mit Besatz. Maria Magdalena kniet, mit dem Gesicht nach links sich wendend, vor dem Kreuz. Sie hat fliehende Stirn und langes offenes Haar. Rechts von dem Kreuze kniet ein Mann, (?) der die Füsse Christi hält. Hinter ihm Johannes von vorne gesehen, mit der Linken an das Kinn greifend.

6. Grablegung.

Links oben:

Grab schräg von rechts nach links in das Bild gestellt. In der Mitte dahinter erhebt sich das Kreuz. An Kopf und Füssen der Leiche steht je ein bärtiger Mann, derjenige zu Füssen dreht den Oberkörper nach links und den Kopf nach rechts, was seiner Stellung etwas Unnatürliches gibt. Maria kniet vor dem Kreuz, beugt sich in das Grab und umfasst mit der linken Hand die Kniee Christi. Links unter dem Kreuz steht Johannes mit gefalteten Händen. Rechts zu äusserst befindet sich eine weibliche Gestalt, welche die Arme ausgebreitet hat. Rechts im Hintergrund erheben sich zwei schwere Türme. In der Ecke ist Rasen gezeichnet.

Weibliche Figur zu äusserst rechts, nicht die Arme geöffnet. Weint in die Hände. Der Hintergrund fehlt.

7. Auferstehung.

Beide Darstellungen ganz gleich, nur dass die Lage des Schildes des vordern Kriegsknechtes etwas verändert ist.

Digitized by Google

8. Jüngstes Gericht.

Christus in der Mitte auf Regenbogen thronend. Rechts aus seinem Munde geht das Schwert, links der Lilienstengel. Links kniet Maria, rechts Johannes mit dem Fell, er ist vollbärtig und hat fliehende Stirn. Im Vordergrund liegen drei geöffnete Gräber. Das hinterste, zugleich das mittlere von denselben, zeigt sich von der Seite, während die beiden andern schräg und etwas verkürzt gegen dessen beide Enden gerichtet sind. In dem zuerst erwähnten Grab, kniet eine männliche, nackte Leiche mit Locken. Sie hat die Arme geöffnet. In dem Grab rechts befindet sich eine nackte, weibliche, betend mit erhobenen Händen. Im Grabe links dagegen sehen wir eine erwachende Leiche, die sich mit den Händen nach dem Kopfe greift. Der Himmel ist mit Sternen und Wolken, der Boden mit den üblichen Pflanzen bedeckt.

Die Übereinstimmung mit Bezug auf den Gesamt-Eindruck ist eine sehr bedeutende, in den Einzelheiten dagegen finden sich vielfach kleine Abweichungen, und gerade einige der allerunscheinbarsten waren es, die mich veranlassten, den Fenstern die Priorität zu geben. Dies ist vor allem, die nur durch die gemalte Kreuztragung zu erklärende Armbewegung des Reisigen, der Christus am Seil führt. Wollte man die leicht erhobene Linke, wie sie sich auf dem Stich präsentiert, daraus erklären, dass der Scherge im Begriffe sei, Christum zu schlagen, so steht damit der von Christus wegstrebende Oberkörper des Betreffenden im Widerspruch. Er

Digitized by Google

müsste vielmehr, wollte er sein Opfer erreichen, sich demselben zuwenden; während umgekehrt seine Haltung auf dem Bilde sehr gut zu seiner Thätigkeit, dem Ziehen am Seile, passt. Die erhobene linke Hand aber wird sofort verständlich, wenn man dem Schergen den Strick über die Schulter gehen lässt. Damit er von hier in die rechte Hand gelange, muss er notwendigerweise durch die erhobene Linke gehen und wir haben, ohne der Darstellung Gewalt anzutun, die Situation der gemalten Passion und damit die einzige Erklärung für den erhobenen linken Arm. Ohne diese Auslegung bleibt die Stellung des Ritters im Stich eine theatralische Pose, die E. S. ausserordentlich fern gelegen hat.

Einen noch eklatanteren Fall finden wir aber in der Kreuzabnahme. Christus wird im Gemälde und im Stich von drei Männern gehalten, von dem einen auf der Leiter mit dem Tuch und zwei anderen, die ihn unter der Schulter fassen. Nun werden die Füsse Christi auf dem Gemälde von einer vierten Person, ob männlich oder weiblich konnte ich nicht erkennen, unterstützt.

Auf dem Stich, schweben die Füsse Christi frei in der Luft, die gleiche Person, hier Maria, kniet aber auch hier mit erhobenen Händen, als wollte sie die Füsse Christi stützen, ganz wie im Gemälde. Allein auf dem Stich hat Christus die Beine etwas mehr ausgestreckt, so dass die Füsse weiter nach rechts kommen und von den Händen der knieenden Gestalt nicht erreicht werden können, die somit ganz zwecklos die Hände emporhält, während doch die Unterstützung der Füsse auch im Stich aus ästhetischen wie aus physischen Gründen eine Notwendigkeit ist. In den beiden angeführten Fällen ist die Bewegung einer Person ohne Verständnis für den Zweck derselben von dem betreffenden Künstler wiedergegeben worden.

Es liegt mir nun durchaus fern anzunehmen, dass die gestochene Passion eine Kopie der gemalten sei, schon aus dem Grunde nicht, weil ja erstere komplett ist. Bekanntlich ist aber die Kupferstichpassion mit Ausnahme des Blattes der Geisselung bis zur Unkenntlichkeit überarbeitet, so dass kaum noch ein Strich des E. S. daran Original[1]) ist. Es ist nun nicht bloss möglich, sondern sc-

[1]) Es sind zwei Exemplare bekannt, das von Dresden und das von Gotha. Letzteres kenne ich nicht, soll aber nach Lehrs Repertorium f. Kunstw. B IX, S 153 von einer völlig erschöpften Platte genommen sein, so dass nur noch die Kontur sichtbar ist. Die Urheberschaft ist unter solchen Umständen dann doch schwer nachzuweisen.

Digitized by Google

gar sehr wahrscheinlich, dass wir uns unter der gemalten die ursprüngliche Fassung zu denken haben, und durch dieselbe in der Lage sind, uns vorzustellen, wie die Kupferstichpassion vor ihrer Überarbeitung ausgesehen hat. Was dagegen spricht ist nur der landschaftliche Hintergrund auf den Scheiben, da, wo auf den Stichen einfach leere Luft vorhanden ist.

Es ist kaum anzunehmen, dass der Hintergrund auf der Platte derart abgeschliffen war, dass man davon keine Spur mehr auf den Abzügen bemerkte. Jedoch bleibt auch hier noch die Möglichkeit, dass der Arbeiter, welcher die Stiche wieder druckfähig machte, dieselben einfach ganz abschliff, da wo er dem Originale wegen zu starker Abnutzung nicht mehr genau folgen konnte.

Die andere Auffassung, der man noch Raum geben könnte, als ob sowohl der Kupferstich — wie der Scheibenpassion eine dritte als gemeinsames Original zu Grunde gelegen habe, halte ich nicht für wahrscheinlich, da die „Geisselung" der Kupferstich-Passion, die noch gut erhalten ist, für jeden, der mit der Stechmanier des E. S. vertraut ist, so deutlich die von ihm angewandte Technik zeigt, dass kaum ein Zweifel für ihn darüber bestehen kann, dass man in dem uns bekannten Stiche, das allerdings stark maltraitierte, aber sicher eigenhändige Werk des E. S. besitzt. Dass aber E. S., dessen Erfindungsgabe alles übertraf, was man damals für möglich hielt, nicht der Mann war, der einfach eine Passion copierte, ist einleuchtend.

Kraus[1]) erwähnt merkwürdigerweise nichts von diesen Gemälden, sondern spricht nur von Darstellungen aus dem Marienleben, die von Cathérine de Gronais, Witwe des Chevalier Ponce Baudoche gestiftet sein sollen. Die Dame ist laut einer von D'Hanoncelles (nach Dieudonné'schen Abschriften) überlieferten Grabinschrift 1472 gestorben. Diesem Datum nach wäre es wohl möglich, dass sie die Stifterin der Scheiben gewesen ist. Jedoch auch Charles Abel, den Kraus citiert, spricht in den „Memoires de la société d'Archeologie et d'histoire de la Moselle. Metz 1863 B. V. pag. 265 ebenfalls von der Passion gar nicht. Er schreibt über die Fenster von St. Martin nur:

„Six vitraux peints furent placés entre les meneaux de ces fenêtres. Ils s'étaient inspirés des scènes de la vie de Marie,

[1]) „Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen." Bd. III. S. 409.

Digitized by Google

sa Présentation au temple, son Mariage, l'Annonciation, l'Incarnation, la Visitation et l'Assomption."

Bei ihm ist dies jedoch erklärlicher, da sich eine Arbeit nur mit der „Représentation artistique de l'Assomption de la St^e Vièrge Marie à Metz durant de Moyen-Age" beschäftigt.

Das geringe archivarische Material aus dem 15. Jahrhundert in Elsass-Lothringen, das keine ausgiebige Untersuchung gestattet, lässt nur vermuten, dass die Stifterin der Gemälde dennoch die im Jahre 1472 verstorbene Cathérine de Cronais gewesen ist, was eben, wenn, wie aus den Walburger Gemälden mit Sicherheit zu schliessen ist, die Passion des Meisters E. S. aus dem Ende der 50er Jahre oder Beginn der 60er Jahre stammt, sehr leicht möglich ist.

Aus allem ersehen wir, direkte Kopieen finden sich erst in späterer Zeit, während die Werke der gleichzeitigen Maler keine eigentliche Abhängigkeit verraten, vielmehr nur gewisse Übereinstimmungen zeigen. Von einer direkten Malerschule des E. S. in dem Sinne, wie sie Schongauer begründet hatte, ist, glaube ich, nicht zu reden. Es scheint mir vielmehr aus allem hervorzugehen, dass wir in E. S. nur den vornehmsten Repräsentanten einer im Elsass heimischen Kunstweise zu sehen haben, dass er wohl im stande war, dieser in seinen Stichen ein individuelles Gepräge zu geben, dass er sich aber nicht aus den Banden einer handwerksmässigen Tradition vollständig loszuringen vermochte. Dass wir im Elsass Anklänge an die Schule Stephan Lochners gefunden, kann uns nach allem Vorhergesagten nicht mehr überraschen, umsoweniger, als wir wissen, dass er vom Oberrhein aus Meersburg am Bodensee stammte, und dass er erst als fertiger Maler nach Köln kam. Anfangs unter dem Banne jener stillen Glückseligkeit eines Meister Wilhelm, macht er sich später immer mehr von dessen Wesen los und zeigt in seinen letzten Werken vielfach den derben, zu burlesken [1]) Gestaltungen hinneigenden oberdeutschen Charkter. Seine Schule nun, die nach seinem 1451 erfolgten Tode gerade das oberdeutsche Element seiner Malweise aufgriff, zeigt infolgedessen jene Übereinstimmung mit der Elsässer Malerei, wovon schon mehrfach gesprochen wurde. (Siehe No. 122, 123, 147 des Kölner Katalogs, vor allem die Tafeln im Städel'schen Institut in Frankfurt.)

---

[1]) „Firmenich-Richartz. Zeitschrift für christliche Kunst." VI. Jahrgang. Heft 7. 93.

Digitized by Google

Als dann später die flandrische Malweise ihren siegreichen Lauf über die deutschen Lande nahm, da musste sie auch auf den Elsass und Cöln, wo sie einen dem heimischen ähnlichen Boden fand, in ähnlicher Weise wirken, und es wird uns erklärlich, wie Reber[1]) von Kaspar Isenmann, dem am stärksten unter niederländischem Einfluss geratenen Meister von Kolmar sagen konnte, er habe diesen Einfluss über Köln empfangen.

[1]) Reber. „Kunstgeschichte des Mittelalters": S. 621. „Einige Beeinflussung von dieser — nämlich der Flandrischen — Seite, übrigens eher vom Niederrhein als von den Niederlanden ausgehend, nimmt man an dem 1462, von Caspar Isenmann aus Colmar gemalten, einstigen Hauptaltar der Martinskirche zu Colmar wahr, wenn die sieben mit 1465 bezeichneten Tafeln mit Passionsdarstellungen im Museum daselbst als dessen Reste zu betrachten sind."

Digitized by Google

Caspar Isenmann und seine Schule.

Über diesen Meister findet sich in den Bürgerrollen der Stadt Colmar folgende Notiz:

„1436 Eodem die (dominica Invocavit) Caspar Isenman, pictor f. c. (factus civis) uff sinem huss unter den Kremern einsits neben der stuben zer Rose und andersits neben Diebold Kempfen."

Gérard[1]) schliesst daraus, dass Caspar Isenmann, da man mindestens 25 Jahre alt sein musste, wenn man in Colmar als Bürger aufgenommen werden wollte, 1410 oder 11 geboren sein müsse. Bei einem Versuch zur Fesstellung seines Todesjahres, verfiel man in den gleichen Fehler, wie bei Martin Schongauer, indem man das Jahr der Stiftung des Aniversariums, 1466, für sein Todesjahr annahm.

Ueber die Bedeutung Caspar Isenmanns als Künstler hat man sich bis jetzt nicht recht einigen können.

Ch. Bartoldi[2]) macht Isenmann zum Haupt einer grossen Schule, welche in Kolmar um die Mitte des 15. Jahrhunderts existierte und die von Schongauer nur fortgeführt worden sei. Er sagt:

„Il y avait à Colmar même avant l'arrivée de Martin Schongauer une école de peinture dont les traces existent dans plusieurs documents conservés aux archives de la ville."

Dabei beruft er sich auf das „Livret du musée" von Louis Hugot. Gérard will aber weder darin, noch in den Archiven von Kolmar etwas gefunden haben und nennt ihn[3]) „un artiste libre, indépendant, un homme de travail enfermé dans le cercle domestique et professionel, un bourgeois peintre, qui mettait son pinceau au service des églises et de gens riches qui avaient besoin de tableaux".

---

[1]) Charles Gérard. „Les Artistes de l'Alsace pendant le Moyen-Age." Bd. II. S. 195.

[2]) Vide Gérard. Bd. II. S. 200. Note 2.

[3]) Gérard. Bd. II. S. 201.

Digitized by Google

Gérard beweist damit nur seine Unkenntnis der Verhältnisse des Mittelalters, wo man sehr gut das Haupt einer bedeutenden Schule sein konnte und zugleich die handwerksmässigsten Arbeiten verrichtete. Ich verweise hier nur auf Michel Wolgemuth, den Lehrer Dürers, der von der Stadt Nürnberg den Auftrag erhielt, den schönen Brunnen anzustreichen.

Passavant[1]) nennt Caspar Isenmann ebenfalls „peu distinguée".

Neuerdings hat man sich wieder seiner angenommen und Janitschek namentlich in seiner „Deutschen Kunst" pag. 248, 49 zollt ihm die gebührende Achtung. Ich halte es für sehr wohl möglich, dass er das Haupt einer Schule war und es ist für mich klar, was Bartholdi mit den „documents conservés aux archives de Colmar" gemeint hat. Er bezieht sich nämlich höchst wahrscheinlich auf eine Notiz des Kaufhausbuches[2]) von 1460—61. Sie lautet:

„Caspar moler und sinen mitgesellen uff der kremer stube als man uff unseres Herren Frohnleichnamstag das spiel hatte in die Urtin geschenkt: 9. s. 7. d."

Es geht daraus klar und deutlich hervor, dass Isenmann jedenfalls mit einer ganzen Schar Gesellen arbeitete, was nach mittelalterlichen Verhältnissen identisch mit einer Schule ist.

Eine andere Notiz führt unsern Maler als Schöffen der Krämerzunft auf. Auch das spricht für die hervorragende Stellung des Mannes innerhalb der Gemeinde. Dass sich nur noch sehr wenige Bilder seiner Schule nachweisen lassen, beweist absolut nichts dafür, dass er keine gebildet habe. Am ganzen Oberrhein haben die Bilderstürmer der Reformation ihre verzehrende Brandfackel geschwungen und ihrem wilden Fanatismus dürfte wohl der grösste Teil der Gemälde zum Opfer gefallen sein. Ja, dass man gerade sie in erster Linie vernichtet zu haben scheint, beweist, dass man sie der Lebendigkeit ihrer Darstellungen wegen hauptsächlich für gefährlich hielt. — Nur einen Altar im Museum in Colmar konnte man mit einiger Sicherheit Caspar Isenmann selbst zu-

---

[1]) Peintre-Graveur. Bd. II. S. 106.

[2]) Das Kaufhausbuch befindet sich auf dem Stadtarchiv in Kolmar. Sämtliche Notizen aus demselben, die ich von jetzt ab anführe sind noch nicht veröffentlicht.

Digitized by Google

schreiben und ich betrachte es zunächst als meine Aufgabe, zu prüfen, in wie weit man dabei im Recht ist.

Einen Anhaltspunkt bietet ein Vertrag[1]) zwischen den Pflegern von St. Martin und Caspar Isenmann, worin sich letzterer verpflichtet, einen Altar für die St. Martinskirche innerhalb der Jahre 1462—64 mit den „allerbesten Oleyfarben uff das lieblichste uszumolen." Ferner muss er zu den Vergoldungen das beste Gold anwenden und muss auf den Altar Heiligenfiguren malen. Damit stimmt, wenn auch nicht genau, das sich auf dem Altar befindende Datum 1465; ferner, dass die Bilder in Oel gemalt sind, dass die Goldstickereien der Gewänder nicht wie vielfach üblich mit gelber Farbe angegeben, sondern von echtem, gutem Golde sind und dass sich auf den Aussenseiten des Altars als Heiligenfiguren befinden: Der heilige Martin, die heilige Catharina, der heilige Laurentius und die heilige Barbara. Im Jahre 1795 kam erwiesenermassen der Altar aus der St. Martinskirche in das Museum. Auf der Aussenseite des noch vorhandenen Vertrags findet sich die Notiz, dass der Altar im Jahre 1720 zusammengestürzt sei „da die beyden eiserne Stangen, so den Altar von hinten halten sollen losz worden sind." Die von mir vorgenommene Messung ergab, dass die lange hinten nicht bemalte Tafel, die Beweinung und Grablegung Christi darstellend, die obere Hälfte der jedenfalls der Länge nach in 2 Teile geteilten Altartafel bildete. Als dann durch das Zusammen-

1, 12 m.		1, 12 m. Beweinung und Grablegung
90 cm.		Nicht mehr vorhanden.

stürzen des Altars einzelne Teile stark beschädigt wurden, sägte man die noch erhaltenen von demselben ab, und hieng sie in der

[1]) Der Vertrag ist abgedruckt, französisch. Goutzwiller II. S. 105 107.

Digitized by Google

Kirche als Schmuck auf. Wir hätten es also hier mit einem analogen Fall zu dem Heller'schen Altar von Dürer in der Dominikaner-Kirche in Frankfurt a. M. zu thun.[1]) Es is wohl nach alle diesem zweifellos, dass der Isenmann zugeschriebene Altar im Museum zu Kolmar identisch ist mit dem, über welchen der Vertrag gemacht wurde.

Die Bilder sind stellenweise von minutiöser Ausführung und verraten, was technische Fertigkeit anbelangt, die Hand des routinierten Künstlers. Besonders fein sind die Haare, welche mit ganz spitzem Pinsel einzeln gegeben sind, sowie die kleinen Perlchen, die zahlreich als Besatz vorkommend, jedes einzelne mit seinem Licht und Schatten versehen sind. Die durchgehends schweren Goldgewänder, an deren prunkvoller Ausführung, namentlich an den grossen Aussenfiguren, offenbar mit ganz besonderer Liebe gearbeitet wurde, zeigen den, der Natur des Stoffes entsprechenden, ruhigen Faltenwurf, der sich nirgends zu einer zerknitterten Masse zusammenknäuelt. Hierin steht diese Schule in offenem Widerspruch mit E. S. und der ihm verwandten, gleichzeitigen Richtung wie z. B. der Alt-Thanner Verkündigung von 1466; denn auch da, wo der leichte Stoff ganz wohl eine lebhaftere Behandlung ermöglichte, wie bei dem einfachen blaugrünen Gewand der Maria oder dem roten des Johannes, bieten sich uns grosse Flächen dar. Es scheint fast, als habe der Künstler den Ausdruck eines edlen und gefassten Schmerzes durch eine ruhige Faltenbehandlung steigern wollen. Dass übrigens unser Maler auch auf anschauliche Weise turbulente Scenen zu schildern versteht, das sehen wir auf dem Bilde, die Gefangennahme Christi darstellend, wo in wildem Durcheinander ein Knäuel von Menschen um den Erlöser herumwirbelt. Die Karnation ist bei den Männern rotbraun, bei den Frauen dagegen lichter. Die Köpfe sind schön modelliert. Die Landschaft ist Isenmann verhältnismässig gut gelungen. Die braunen Hügel, mit der sich über den Kamm hinziehenden Allee, das zwischen denselben hervorleuchtende Wasser des breiten Flusses, sowie die dahinter hervorragenden blauen Berge auf dem Bilde „Beweinung und Grablegung", entbehren nicht eines poetischen Reizes, während die intimer gehaltene Landschaft

[1]) Cornill. Neujahrsblatt des Vereins für Geschichte und Altertumskunde zu Frankfurt a. M. 1871. S. 36, 37.

Digitized by Google

der Auferstehung, eine breite Grasfläche, durch die sich ein heller Weg nach der hinten gelegenen Stadt, vermutlich Kolmar mit seinem Münster, schlängelt, eine für seine Zeit wirklich ausgezeichnet perspektivische Leistung ist. Auf die vorzügliche Charakteristik der Köpfe hat schon Janitschek hingewiesen; jedoch finde ich den Vorwurf, den er seinem Lobe sofort anhängt, dass Isenmann die Bewegungen durchaus misslungen seien, ungerechtfertigt, denn Isenmann steht hier keineswegs hinter seinen Zeitgenossen zurück.

Aber auch das psychologische Moment, das Bestreben, die Darstellung ein und derselben Gemütsbewegung zu variieren, zeigt sich mit einer unverkennbaren Geschicklichkeit durchgeführt. Während bei der Beweinung noch hie und da eine jähe Bewegung der Hand nach den Augen den Ausbruch wilden Schmerzes verrät, hat sich dieser bei der Grablegung bereits gemildert und in stiller Wehmut nimmt hier die Mutter Abschied von dem entseelten Körper des geliebten Sohnes.

Von jeher verblüffte den Beschauer der Werke Isenmanns die Beobachtung der ausserordentlichen Beeinflussung des Künstlers durch die Niederlande. So hat z. B. die Gruppe des toten Christus mit Maria und dem Johannes auf der Beweinung eine auffallende Ähnlichkeit mit der Beweinung Christi auf dem Miraflores-Altar von Rogier in Berlin. Die im Vordergrund stehenden, wie in den Rahmen hineingesteckten Gräser finden sich fast ganz gleich auf dem Johannesaltärchen desselben Meisters im Städel'schen Institut in Frankfurt, während die Gefangennahme wieder stark an die des Dirk-Bouts in München erinnert. Diese so bedeutende Anlehnung an die niederländischen Meister hatte schon manche Nuss zu knacken gegeben. Janitschek z. B. in seiner „deutschen Kunst" S. 249 weiss sie nicht anders zu erklären als indem er annimmt, dass Isenmann, der durch Vertrag zur Anwendung der flandrischen Technik verpflichtet war, diese aber wahrscheinlich nicht kannte, zum Studium derselben nach den Niederlanden gereist sei.

Nach den von mir auf dem Archiv zu Kolmar vorgenommenen Untersuchungen erklärt sich dieser Einfluss sehr einfach.

In dem Kaufhausbuch von 1463—64 findet sich folgende Notiz:

„Meister Caspar moler 100 gulden von Hanns von mecheln selig wegen macht 57 ℔."

Nun wird in den Kaufhausbüchern von 1460—63 häufiger ein Maler Hans erwähnt. Nach dem im Jahre 64 erfolgten Tode des Hans

Digitized by Google

von Mecheln findet sich auch keine Notiz über den Maler Hans mehr. Es ist da wohl der Schluss gestattet, dass der Maler Hans identisch mit jenem Hans von Mecheln ist, umsomehr als ja auch dieser in Verbindung mit einem Maler erwähnt wird. Wenn nun die Stadt Caspar Isenmann 100 Gulden, die sie dem Maler Hans von Mecheln schuldet, ausbezahlt, so geht daraus hervor, dass ersterer zu demselben in irgend einem verwandtschaftlichen oder geschäftlichen Verhältnis gestanden habe. Mecheln ist nun aber bekanntlich eine flandrische Stadt. Es wird uns nicht mehr wundern, bei Isenmann einen so starken, niederländischen Einfluss zu gewahren, wenn wir ihn mit einem niederländischen Maler in so intimem Verkehr sehen.

Eine Betrachtung der Notizen, welche sich über den Maler Hans in den Kaufhausbüchern finden, wird uns, wie ich glaube über die Art dieser Beziehungen aufzuklären im stande sein.

Sie lauten folgendermassen:

„Inn derselben wochen (17—23 Mai 1461) reytt der meister Ludwigk Kesselring gon Berghin von Hanns Molers wegen. 29 Novbr. — 5. Dez. 1461"

„Der meister Hutter reyt gon Rappoltzwiler zu herrn Dietrich von Ratzsamhusen von Hans Molers wegen"

„Jakob Trummer reyt zum bischoff von Metze ouch von Hans Molers wegen was uss zehn tag."

Man trug sich in Kolmar mit der Absicht, einen Altar malen zu lassen und wollte ihn vor allen Dingen mit der neuen, in Mode gekommenen Technik der van Eyck zur Ausführung bringen. Nun hatte man zwar in Kolmar einen tüchtigen Meister, unsern Caspar Isenmann, der aber leider mit der Öltechnik nicht vertraut war. Da hörte man von einem flandrischen Maler, der sich im Elsass befand und man ritt nun überall hin, wo er gearbeitet hatte, um sich nach ihm zu erkundigen und, falls man zufrieden, ihn aufzufordern, nach Kolmar zu kommen und dort seine neue Technik einzuführen. Nachdem man im Januar noch einmal nach Rappoltsweiler und nach Metz geritten war, wird man endlich seiner habhaft und so finden wir ihn denn anfangs April des Jahres 1462 laut einer Notiz [1]) bereits in Kolmar. Es wird dann der Vertrag mit Isenmann geschlossen, worin sich dieser verpflichtet, den Altar in

[1]) Kaufhausbuch 1461 und 62. „Hans moler 36 gulden macht in gelt 20 Pf. 13 s."

Digitized by Google

der Öltechnik gegen einen Betrag von 500 Gulden herzustellen. Im Jahre 1464 bekommt er dann, nach dem Tode des Malers Hans, 100 Gulden ausbezahlt. Aus allem diesem scheint klar hervorzugehen, dass die beiden gemeinsam an dem Altar gearbeitet haben und es wäre die nächstliegende und interessanteste Aufgabe jedem seinen Anteil zuzuweisen. Ist auch die Beweinung, die Grablegung und die Gefangennahme ganz unvergleichlich besser, als z. B. das Abendmahl oder die Ölberg-Scene, so wäre es doch gewagt, auf Grund dieser Qualitätsunterschiede, das eine dem fremden, das andere dem einheimischen Künstler zuzuschreiben. Klar ist für uns jetzt in erster Linie geworden, unter welchen Umständen Isenmann, das Elsass und mit ihm der Meister E. S. von der niederländischen Kunstweise beeinflusst worden sind und vor allem, warum dieselbe gerade am Ausgang der 50er Jahre und so unvermittelt bei den Genannten erscheint. Man braucht nun nicht mehr mit Janitschek [1]), Isenmann nach den Niederlanden reisen, man braucht nicht mehr mit Wurzbach [2]) den Meister E. S. seine 1466 datierte Madonna von Einsiedeln in den Niederlanden stechen zu lassen. Das Elsass gieng nicht nach den Niederlanden, denn die Niederländer kamen zu ihm. Und wie einst Dürer seinen italienischen Einfluss in mitten der am meisten deutschen Stadt Nürnberg empfing, so erhielten Isenmann und E. S. den niederländischen mitten in den deutschen Landen.

Es bleibt uns nun nichts übrig, als noch die wenigen Bilder anzuführen, welche sich als Schulbilder Isenmanns in einer nach dem Altar zu bestimmenden Manier erhalten haben.

Es kämen da zunächst zwei Bildchen in Betracht, welche sich in der Basler Gallerie befinden und welche der Konservator Herr Dr. Daniel Burckhardt bereits als „Art des Caspar Isenmann" bezeichnet hat, der Mannaregen (No. 77) und das Passahfest (No. 78).

Isenmann selbst möchte ich diese Bildchen nicht zuschreiben, da sie unvergleichlich geringer sind, als der Altar, nicht nur in Bezug auf die Ausführung, sondern auch wegen des gänzlichen Mangels eines individuellen Zuges in denselben. Die unglaublich faden Figuren verraten den Dutzendmaler, der sich an das angenommene Schema hält. Der starke niederländische Einfluss ist

[1]) Janitschek. Gedichte der deutschen Kunst. S. 249.

[2]) Wurzbach. Repert. für Kunstwissenschaft. Bd. XVI. S. 214—16.

Digitized by Google

ganz unverkennbar in denselben zu finden. Diesen Teil Isenmann'scher Malweise hat der Künstler in erster Linie angenommen und dann ohne jedes weitere Zuthun von seiner Person angewendet. Dass es Isenmann selbst nicht ist, der aus diesen Bildern zu uns spricht, ist auch noch aus einem äusserlichen Grund anzunehmen. Es findet sich nämlich auf jedem der Altarbilder unseres Künstlers mindestens eine, wenn nicht mehrere Personen, welche schielen und zwar ist es regelmässig der rechte Augapfel, welcher in der rechten äusseren Ecke des Auges steht. Es scheint fast, als hätte es sich um eine Fabrikmarke gehandelt, so regelmässig kehrt dieser Augenfehler wieder. Selbst auf den grossen Heiligenfiguren der äusseren Seite der Flügel, kann man ihn bemerken. Auf den Basler Bildern findet sich davon nichts.

Ebenfalls ein Schulbild Isenmanns ist ein, in der Sakristei des Martin-Münsters zu Kolmar hängendes, kleines Tafelbild, eine Teufelaustreibung darstellend. Die heftig zufahrenden Bewegungen der Leute, die den Besessenen bringen, im Gegensatz zu der würdevollen Haltung des Heiligen und seiner Eltern verraten die Anlehnung an Isenmann, der es ebenfalls liebte, diese beiden Gegensätze möglich scharf einander gegenüber zu stellen. Auch dieses Bildchen zeigt den niederländischen Einfluss. Das Interieur, in dem die Handlung vor sich geht, sowie der im Hintergrund vorüberschreitende Jüngling, erinnert uns an die Enthauptung des Johannes auf dem Johannes-Altärchen von Rogier in Berlin.

Ein vierteiliges Bildchen mit Heiligenmartern in der Kolmarer Gallerie No. 106—109, möchte ich ebenfalls der Isenmann'schen Schule zuschreiben, ohne jedoch den Einfluss Schongauers, welcher deutlich sichtbar ist, leugnen zu wollen. Die langgezeichneten Figuren, mit ihren heftigen, teilweise verdrehten Bewegungen (so macht z. B. der eine der Schergen, welcher ein Kind tötet, fast die gleiche, unglaubliche Armbewegung, wie eine, den Mantel ausziehende Person auf dem „Einzug Christi" des Isenmann'schen Altars) können wohl noch als ein Erbteil Isenmanns angesehen werden; das liebliche Köpfchen der heiligen Ursula dagegen zeigt uns deutlich den Maler schon in der Schule Schongauer's. Auf den Bildern der Kirche zu Bühl[1]) macht

[1]) In diesen Bildern finden sich wie schon Burckhardt „Die Malerschule Martin Schongauers" etc. S. 49 bemerkt, Kopieen nach Stichen Schongauer's.

Digitized by Google

sich der Einfluss Isenmanns hauptsächlich noch in der Landschaft bemerkbar. Die braungrünen Hügel, das stahlblaue Wasser und die intensiv blauen Fernen erinnern namentlich an den Altar. Auch die Isenmann'sche Armverdrehung (der Künstler fasst den Ellbogen als Kugelgelenk auf und lässt den Unterarm sich um seine eigene Achse drehen) findet sich bei einem Kriegsknecht. Einen Typus des Isenmann hat der Künstler vollständig beibehalten, es ist die Gestalt, welche auf der Isenmann'schen Dornenkrönung mit hocherhobenen Armen Christus das Brett auf den Kopf stösst, nur dass er hier auf der Kreuztragung dem Heiland mit seinem Stock in die Seite sticht. Er ist so charakteristisch mit seiner vorspringenden Nase, seinem knochigen, faltigen Gesicht und gehört so sehr zu den gelungensten Schöpfungen Isenmanns, dass man es ganz begreiflich findet, wenn der Künstler an dieser Gestalt Freude hat. Offenbar scheinen gerade die Schergen Isenmanns bei den Zeitgenossen Anklang gefunden zu haben, denn wir begegnen diesem Typus noch einmal in den in die Chorwand eingelassenen Ölgemälden von Alt St. Peter in Strassburg. Dieser Cyklus, die Passion Christi darstellend und aus dem dortigen Reuerinnenkloster stammend, zeigt, obgleich stark restauriert, gerade in seiner coloristischen Wirkung, eine auffallende Aehnlichkeit mit der Isenmann'schen Malweise. Die vorwiegende Verwendung von Rot, Grün und Gelb und eines häufig dazwischen eingesprengten Weiss, sichern den Bildern jenen festlichen Eindruck, den auch die Isenmann'schen hervorrufen. Die an sich lebhaften Kompositionen werden dadurch in ihrer Wirkun gwesentlich unterstützt. Der Christus-Typus ist fast der gleiche, wie bei Isenmann und auf der „Dornenkrönung" hebt der eine der Schergen in derselben auffallenden Weise die Arme, wie auf der des Colmarer Künstlers. Die beiden rechts stehenden Figuren aber sind mit Einschluss der Handbewegung dieselben, wie auf dem Altarbild, nur dass die am äussersten rechts stehende Figur sich auf letzterem Bilde mehr im Profil zeigt. Auch die ausserordentliche Länge der Figuren stimmt mit den Verhältnissen auf dem Altarbild. Ebenso kommen die bei Isenmann beliebten Zeichenfehler vor. Man ist nach all diesem fast versucht, die Bilder teilweise auf Isenmann zurückzuführen; doch muss man sich angesichts der starken Restauration eines jeden entscheidenden Urteils enthalten, da eine Vergleichung der Technik natürlich unmöglich gemacht ist. Wir

Digitized by Google

wollen uns damit begnügen, in den Bildern die Manier Isenmanns constatiert zu haben.

Kraus[1]) setzt sie ins ausgehende XV. Jahrhundert und findet in einigen Schongauer's Einfluss, giebt jedoch zu, dass einige früher entstanden sein könnten.

Auch Piton[2]) will drei Bilder einem andern Meister zuschreiben, sagt aber nicht welche.

Woltmann[3]) findet in diesen Bildern, also am Ende des XV. Jahrhunderts, noch einmal einen direkten niederländischen Einfluss, so namentlich den des Rogier von der Weyden. Man wird indessen wohl kaum fehl gehen, wenn man annimmt, dass dieser niederländische Einfluss nicht direkt von Rogier stammt, sondern über Isenmann gegangen sei, der ja sehr stark von jenem beeinflusst worden war. Auch Burckhardt[4]) unterscheidet zwei Hände und constatiert die starke Beinflussung von Rogier. Er schliesst aus den Costümen, dass sie hoch in das XV. Jahrhundert hinaufreichten, giebt aber zu, dass die Künstler Stiche, ja sogar Gemälde von Schongauer gesehen haben müssten. Allzuweit kämen wir, wenn letzteres der Fall wäre nicht ins XV. Jahrhundert zurück, es könnte sich höchstens um die 70er Jahre handeln.

Auch mir ist ein, ich möchte sagen, prinzipieller Unterschied aufgefallen, aber nur in einem der Bilder, in der Grablegung. Es ist eine ganz andere Kunst, die sich hier ausspricht. Die Differenz liegt in der Konzeption. Während in allen anderen Bildern Rogier's Streben nach Bewegung und seine gänzlich mangelhafte Raumdisposition überall deutlich bemerkbar ist, haben wir in der Grablegung eine Komposition, die sich mit einer wahrhaft klassischen Ruhe und mit einer ganz bestimmten Symmetrie aufbaut.

Im Vordergrund liegt der ausgestreckte Leichnam Christi, zu dessen Füssen Maria Magdalena und zu dessen Häupten Joseph von Arimathia knieen. Hinter dem Leichnam, in der Mitte ungefähr, knieen zwei Frauen, in deren Mitte sich das Kreuz erhebt. Rechts und links von den beiden Frauen und hinter diesen stehen

---

[1]) Kraus. „Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen. Bd. I. S. 508.

[2]) Piton. Strassbourg illustré en Panorama pittoresque, historique et statistique de Strassbourg et de ses environs. Strassbourg 1855. Bd. I. S. 246.

[3]) Woltmann. Geschichte der deutschen Kunst im Elsass. S. 214.

[4]) Die Schule Martin Schongauer's am Oberrhein. S. 56.

Digitized by Google

Maria und Johannes, während eine andere männliche Person hinter dem Kreuzesstamm und teilweise von demselben verdeckt steht. Rechts, etwas aus dem Rahmen, der in sich geschlossenen Komposition herausfallend, befinden sich zwei Frauen, von denen eine direkt einer Kreuzabnahme Rogiers entnommen ist.

Man wird wohl der Wahrheit am nächsten kommen, wenn man annimmt, dass man es hier mit Arbeiten der Isenmann'schen Schule zu thun hat, die ja, wie wir gesehen haben, sich stark an Rogier anlehnt, sich anderseits aber dem Einfluss des grossen neuen Meisters Schongauer nicht entziehen konnte.[1])

Das Schicksal des Meisters E. S. und des Caspar Isenmann der beiden tonangebenden Künstler des Elsass, war besiegelt von dem Moment an, wo Schongauer auftrat und es wären sicherlich noch weit mehr Anklänge an die beiden Meister im Elsass zu finden, wenn diese nicht das Unglück gehabt hätten, die grossen Vorläufer eines noch grösseren Nachfolgers zu werden.

Spuren von Isenmann's Kunstweise zeigen auch noch die in die Chorwand eingelassenen Gemälde der Kirche von Zabern. Auch hier hat der Künstler das Beste von Isenmann beibehalten: Schergentypen und die Landschaft. Namentlich ist der eine rechts von Christus stehende, das Seil haltende Scherge auf der Gefangennahme im Typus eine Kopie des mit beiden Händen zufassenden der gleichen Scene Isenmanns. Auch die braungrünen, kegelförmigen Hügel kommen noch vor. Im Allgemeinen sind die Scenen jedoch lebloser, die Farben hart und trocken. Ein kaltes Graublau ist vorwiegend. Von einer Schule Isenmann's kann man kaum mehr reden, es sind nur noch die letzten verhallenden Anklänge an die alte Schule, die wir hie und da noch finden. Die Kostüme sprechen für das ausgehende XV. Jahrhundert.

Dies sind die Schulbilder einer nach dem Altar von Kolmar zu bestimmenden Manier Isenmanns und wir haben gesehen, dass wir damit bis hoch in das 15. Jahrhundert hinaufkommen. Wie Isenmann vorher gemalt hat, ist wohl schwer zu sagen, doch wird man kaum fehlgehen, wenn man annimmt, dass es mehr in der Art des Meisters E. S. geschehen ist, welche ja die gebräuchlichste

[1]) Der Gedanke, dass man es hier mit Gemälden des Hans von Mecheln zu thun habe, lag sehr nahe, leider aber war darüber nichts in Erfahrung zu bringen.

Digitized by Google

Manier des Elsass gewesen zu sein scheint. Dass die Schulbilder sämtlich ein helleres Kolorit zeigen als die Bilder Isenmanns, ist wohl auf einen braunen Firnis zurückzuführen, den die Isenmann'schen Bilder in Kolmar erhalten haben müssen, da das eine der Altarbilder „die Auferstehung", das nach Köln kam und erst später wieder von dem Museum in Kolmar erworben wurde, das gleiche helle Kolorit wie die Schulbilder aufweist.

Fassen wir noch einmal das Ergebnis der Untersuchung zusammen, so kommen wir zu folgenden Resultaten:

Es herrschte im Elsass in den 50er Jahren des XV. Jahrhunderts eine ähnliche Kunstrichtung wie in Köln, ersichtlich aus den im Elsass vorhandenen Gemälden und den Jugendarbeiten des E. S. Gegen Ende der 50er Jahre dringt die niederländische Malweise im Elsass ein, durch einen von 1461—64 im Elsass urkundlich nachweisbaren flandrischen Maler, Hans von Mecheln, eingeführt. Dieser Einfluss ist ersichtlich aus einigen Tafelbildern, Glasmalereien, der Chronik des Rudolf von Hohenems, bei Caspar Isenmann und seiner Schule und aus den datierten Kupferstichen des Meisters E. S.

Der niederländische Same fällt in Köln und im Elsass auf ähnlichen Boden. Auch die Früchte sind ähnlich, die aus dieser Saat hervorgehen: Der Meister der Lyversberg'schen Passion einer- und Isenmann andererseits. Man vergleiche zum Beweis dafür nur die „Dornenkrönung Christi" der beiden Meister. Daher denn auch die Auffassung, dass Isenmann den niederländischen Einfluss über Köln erhalten habe. Als dann der grosse Kolmarer Meister Martin Schongauer seine ersten Werke schuf, da galt es für ihn, den niederländischen Einfluss zu überwinden und wir wissen, dass ihm dies erst verhältnismässig spät gelang. Auch ihn braucht man nicht mehr in seiner Jugendzeit eine Reise nach den Niederlanden machen zu lassen, um eine Erklärung für die niederländische Manier seiner früheren Arbeiten zu geben. Er hat sie eben, während seiner Lehrzeit, als sie auch im Elsass die herrschende Richtung war, sich angeeignet. Auch die Anlehnung an den Meister E. S. ist uns aus allem vorher Gesagten erklärlich.

Es bleibt zum Schluss nur noch die Frage zu beantworten, was hat Schongauer von dem Vorgefundenen übernommen und was hat er daraus gemacht. Hatte Lützow[1]) in der gelungenen Charak-

[1]) Deutsche Kunst, 1892. S. 32.

Digitized by Google

teristik des Stoffes in dem Stiche der Madonna mit dem Papagei Anklänge an E. S. gefunden, während Lippmann[1]) in „der dürren und unausgeglichenen Stichelführung" der ersten Stiche Schongauers den Einfluss des Meisters E. S. sehen will, so lassen sich auch ganz bestimmte Typen und Kompositionsweisen auf E. S. zurückführen; so sind z. B. die langen, selbst bei beleibten Personen knochigen Hände mit den langen Fingern und den kraftlosen Gelenken ein Erbteil unseres Meisters. Die nackten Putten, die man auf dem Thron des Pilatus fand, waren ein streitiger Punkt. Man glaubte in denselben italienischen Einfluss sehen zu müssen, während Burckhardt[2]) dies mit Entrüstung zurückweist und dagegen einen solchen Einfluss den Niederländern van Eyck und Memling zuschreibt. An das nächstliegende, an den Meister E. S. dachte man dagegen nicht, obgleich doch bei ihm auf dem Stich der Madonna mit den acht Engeln zwei allerliebste nackte Putten den oberen Vorhang auseinanderhalten. Es ist doch naturgemäss, dass er Motive, die er in seiner unmittelbarsten Nähe fand, nicht von Italien oder den Niederlanden bezog. Auch die thronende Madonna mit den den Vorhang haltenden Engeln ist so recht ein Eigentum des E. S.[3]) das sich Schongauer ebenfalls angeeignet, sogar bis auf die zwei Engel, den mit dem schmalen Gesicht und den pausbackigen. Diese haben sich noch lange erhalten und finden sich sogar in der späteren elsässischen Holzschnitzkunst. Den schon früher einmal erwähnten Engeltypus mit der fliehenden Stirn und der herunterhängenden Unterlippe hat Schongauer ebenfalls unverändert übernommen. Das sich schlangenartig herunterlockende Haar, das wie feucht in Strähnen zusammengeklebt ist, findet sich ebenfalls anfangs bei ihm, bis es dann einer mehr detaillierten Behandlung Platz macht. Auch die Hohlweg-Scene auf der grossen Passion Schongauers, sowie der Reiter in Rückansicht finden sich schon auf der Anbetung des Meisters E. S. B. VI. 12.

Eine Betrachtung der Entwicklung, welche E. S. in einem Typus durchgemacht, z. B. vom Christus der Kreuzigung P. II. 58, 133. P. III. 498 bis zu dem sitzenden P. II. 58, 159 wird uns zu der Auffassung führen, dass, so originell auch Schongauer in der

---

[1]) Der Kupferstich. S. 26.

[2]) Die Malerschule Martin Schongauer's am Oberrhein. S. 48, Anmerk. I.

[3]) Wurzbach. „Zeitschrift für bildende Kunst."

Digitized by Google

Ausbildung seiner Typen erscheinen mag, dennoch das Wort, das man auf Rataëls Verhältnis zu Perugino gebraucht hat, auch auf unsere beiden Meister seine Anwendung finden kann, nämlich, dass sich dieser zu jenem verhalte, wie die Verheissung zur Erfüllung. Im Allgemeinen kann man sagen, dass die von E. S. in seinen späteren Arbeiten angestrebte Verfeinerung der Typen, das Streben, den Idealismus wiederzugewinnen, von Schongauer aufgegriffen wurde und bis zu der damals höchstmöglichen Vollendung geführt wurde. Aber auch ein realistisches Moment tritt bei ihm auf. Hatten die Personen des E. S. Fleisch und Blut, so gab ihnen Schongauer noch die Nerven. Und hierin liegt wohl, ausser der äusserlichen Schönheit der Figuren, das Hauptverdienst und die Hauptleistung Schongauers. Er hat seinen Figuren inneres Leben zu geben vermocht, wie noch keiner vor ihm. Hatte man sich vorher bemüht, das charakteristische Moment zu geben, so gab Schongauer das psychische. Liess E. S. seine Personen heftig mit Armen und Beinen agitieren, um ihre Erregung zu zeigen, so glaubt man dagegen bei Schongauer das Zittern der Nasenflügel zu sehen. Mit dieser Verfeinerung und Verinnerlichung steht er eben in Deutschland zu jener Zeit ganz allein.

Von Isenmann hat Schongauer wenig. Wenn wir von dem charakteristischen Tanzschritt absehen, der sich bei Isenmann auf dem Einzug Christi und bei Schongauer auf der gemalten Passion bei der „Geisselung" findet, herrscht in Bezug auf Komposition und Farbenwirkung kaum eine Übereinstimmung. Die Farben sind bedeutend stumpfer. Ein trübes Braun wiegt vor, gegenüber dem ausserordentlich festlich und lebhaft wirkenden Colorit des Isenmann, während sich Schongauer dagegen wieder durch eine bedeutend grössere Klarheit der Komposition und eine geschicktere Raumbehandlung auszeichnet. Zweifellos ist ja Schongauer vorwiegend Kupferstecher gewesen und was ist natürlicher, als dass auf ihn der Fachgenosse mehr Einfluss gewinnen musste, als der Maler, als welcher Schongauer ja doch immer nur eine mehr oder weniger mystische Persönlichkeit bleiben wird.

Hatte E. S. einer Kunstrichtung, welche er vorfand, ein individuelles Gepräge zu geben verstanden, war seine Erfindungsgabe für viele seiner Zeitgenossen ein willkommenes Mittel auf seine Kosten ihre Taschen zu füllen, ja wurde selbst in Italien seine Apostelfolge von Baccio Baldini nachgestochen, so hatte Schongauer

Digitized by Google

mit der Kraft eines Genies eine neue Kunst geschaffen. Seine Madonnen, sein Christus und sein Johannes sind vorbildlich für seine ganze Zeit geworden und selbst der jugendliche Dürer konnte sich seinem Einflusse nicht entziehen. Finden wir doch in seinen Jugendwerken mehr Anklänge an Schongauer, als an seinen eigentlichen Lehrer, Michel Wohlgemuth. Von E. S. sprach man nicht, aber man kopierte ihn stillschweigend. Schongauer entlockte selbst einem Italiener, wie Vasari, Worte der Bewunderung.

Können wir E. S. ein bevorzugtes Kind seiner Zeit nennen, so müssen wir Schongauer als den Vater der seinigen bezeichnen.

Digitized by Google

Anhang.

Zum Schlusse möchte ich der grösseren Übersichtlichkeit wegen noch einmal die Entwickelung des E. S. geben, wie Lehrs sie sich denkt, oder vielmehr wie ich glaube ihn aus seinen Ausführungen verstehen zu müssen, im Vergleiche mit der gleichzeitigen Elsässer Malerei.

Entwickelung des Meisters E. S. von 1466 nach Lehrs.*)

I. Periode. (Ungefähr 1450—55).

1. Stiche des Sibyllenmeisters.
2. Madonna im Garten. } beide von Passavant dem E. S.
3. Petersburger Kreuzigung } zugesprochen.

II. Periode. (Ungefähr 1455—60).

1. Sitzende Apostelfolge.
2. Stehende Apostelfolge.
3. Stiche mit Figuren grösseren Massstabes (wie Adam, Eva und Gott Vater etc.)
4. Heiliger Georg zu Fuss.
5. Ars moriendi.
6. Passion.

III. Periode. (Ungefähr 1460—67.)

1. Die Kartenspiele.
2. Die mit Monogramm und Datum versehenen Stiche.
3. Die Stiche mit Figuren kleineren Massstabes.

*) Es kann sich hier nicht darum handeln, eine ausführliche Chronologie des Stecherwerkes zu geben, da ja nur das Verhältnis des E. S. zur Elsässer Malerei behandelt werden soll. Ersteres bleibt Lehrs selbst vorbehalten, der schon seit Jahren daran arbeitet.

Digitized by Google

Diese Aufstellung giebt die Einteilung nur in groben Umrissen. Es muss natürlich bei jedem einzelnen Stich entschieden werden, welcher Periode er angehört. Für die Zugehörigkeit zur ersten Periode bestimmend war die Technik, die mit keiner der andern etwas gemein hat. Übergänge zu den andern Perioden sind nicht vorhanden. Die II. und III. Periode unterscheiden sich hauptsächlich durch die immer mehr zunehmende Bewegung in den Figuren und Gewändern, sowie durch die immer grösseren Fortschritte in der Technik und Freiheit der Komposition.

Die Malereien des Elsass.

I. Richtung. (In der Art des E. S.)

I. Periode 1455—60.

Anklänge an die kölnische Schule, ohne niederländischen Einfluss und an die [(nach Lehrs)]. II. Periode des E. S. Hierhin gehören:

1. Wandmalereien in der Burnekirche zu Illfurt (vermutlich 1455).
2. Basler Crucifixus mit Maria und Johannes. (Aus dem dortigen Augustinerkloster stammend, datiert 1456. Kopie.)
3. Wandmalereien der Kirche von Walburg. (vermutlich 1456).

Übergang zur II. Periode.

Beginn des niederländischen Einflusses.

1. Handzeichnung des Basler Kabinetts, datiert 1457.
2. Bild der Basler Gallerie No. 72, datiert 1458.
3. Weltchronik des Rudolf von Hohenems, datiert 1459.

II. Periode 1460—70.

Niederländischer Einfluss. Starke Détailbehandlung, zunehmende Bewegung der Figuren. Immer komplizierterer Faltenwurf.

(III. Periode des E. S.)

1. Glasgemälde der Kirche von Walburg, datiert 1461,
2. Glasgemälde der Kirche Althann, datiert 1462 u. 66.
3. Gemälde von Kaiserberg (vermutlich 1464 oder 65.)
4. Gemälde im Museum Mühlhausen (vermutlich 1467 bis 70.)

II. Richtung. (Art des Sibyllenmeisters.)

Sehr starker niederländischer Einfluss. Caspar Isenmann und seine Schule. (1465 und später.)

Digitized by Google